

Spunti di racconto in alcuni *Carmina Cantabrigiensia**

*Goliam stravit - Saul hoc expavit;
ruit Philisteus: laus sit tibi, Deus!*

(CC 82, str. 1b, 3-4)

Qualche anno fa, sulle pagine di questa stessa rivista, ho pubblicato un lungo articolo sui *Carmina Cantabrigiensia* (d'ora in avanti, per brevità, CC), nel quale, dopo avere, in prima battuta, sinteticamente presentato la silloge poetica mediolatina nel suo complesso, la sua origine – o, meglio, le varie ipotesi sulla sua origine – la sua composizione e consistenza, la tradizione manoscritta, le diverse tematiche e le differenti tipologie di carmi che, alla luce delle più recenti e autorevoli classificazioni, si possono individuare entro di essa (componenti religiosi, narrativi, politici, *amatoria*, didascalici, commemorativi, *vernalìa*, morali, ai quali bisogna aggiungere gli *excerpta* di Virgilio, Orazio, Stazio, Boezio e Venanzio Fortunato), mi sono soffermato, in particolare, sui temi narrativi e sugli elementi novellistici, agiografici ed esemplari che si riscontrano nei CC e soprattutto, com'è evidente, negli otto carmi di carattere 'narrativo' (CC 6, 14, 15, 20, 24, 30A, 35, 42), proponendo quindi, nella seconda e più ampia sezione del saggio, l'analisi puntuale di ciascuno di questi otto componenti¹.

In questa sede presento una nuova 'puntata' – se così si può dire – di quello studio, volta a enucleare temi narrativi, spunti di racconto anche all'interno di taluni di quei CC che, *stricto sensu*, non appartengono – o, meglio, sembrerebbero non appartenere – alla tipologia dei carmi narrativi (in particolare si tratterà, come vedremo subito, di alcune composizioni di stampo religioso e storico-politico).

* Questo saggio nasce da una nuova lettura e da un'attenta analisi dei *Carmina Cantabrigiensia* (CC), effettuata fra l'autunno e l'inverno del 2014, in vista della preparazione delle lezioni di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso l'Università degli Studi di Palermo (Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale), rivolte agli allievi del Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità durante il secondo semestre dell'anno acc. 2014-2015, entro il cui programma uno specifico modulo di approfondimento è stato dedicato, appunto, ai CC. L'impostazione talvolta descrittiva ed espositiva del discorso e la tendenza all'analisi puntuale dei testi si giustificano, appunto, entro tale prospettiva didattica.

¹ A. BISANTI, *Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei «Carmina Cantabrigiensia»*, «Bollettino di Studi Latini», 43, 2013, 191-235.

1. Spunti e motivi narrativi nei CC religiosi

Una sezione quantitativamente assai cospicua e rappresentativa dei CC² (anzi, numericamente parlando, senz'altro quella più folta, ove si evinca dagli *excerpta* che però, ovviamente, non hanno né alcun peso né alcuna importanza in tal direzione) è rappresentata dai componimenti che, invero un po' genericamente e con una buona dose di approssimazione, si è soliti definire 'religiosi'. Si tratta, nel complesso, di ben 16 testi (CC 1, 2, 4, 5, 8, 13, 36, 44, 47, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83), che assurgono, in proporzione, a un terzo dell'intera raccolta (prescindendo, anche in tal caso, dagli *excerpta*). Di tali carmi, sei sono da riferirsi senz'altro all'ambito della liturgia (CC 1 *Gratuletur omnis caro*; 2 *Melos cuncti concinnantes gratiarum*; 4 *Grates usiae*; 5 *Inclito celorum*; 8 *Nunc, corda, pange*; 81 *David regis inclita proles*)³, mentre altri due mostrano evidenti interconnessioni con "forme del medesimo testo utilizzate in fonti liturgiche"⁴ (CC 13 *O pater optime*; 44 *Hec est clara dies*); abbiamo, quindi, due preghiere mariane (CC 36 *Templum Christi, virgo casta*; 83 *Virgo, Dei genitrix eia obsecra*) e tre componimenti di argomento biblico dedicati, rispettivamente, a Rachele (CC 47 *Pulsat astra planctu magno Rachel, plorans pignora*), a Cristo (CC 77 *Turgens in terra Lucifer ille*) e a Saul, David e Gionata (CC 82 *David, vates Dei, filius Isai*). A tale nucleo appartengono anche gli ultimi tre carmi di stampo religioso, che si leggono – l'uno di seguito all'altro – nella sezione finale della silloge (CC 78 *Alme facture sator et nutritor*; 79 *Christe, mearum / lux tenebrarum*; 80 *Conditior almus*). Riguardo a questi tre ultimi componimenti siamo di fronte, come ha giustamente osservato Lo Monaco, a canti "più o meno strettamente connessi alla figura di Godescalco di Orbais, i quali, insieme a CC 18 [*Audax es, vir iuvenis*], costituiscono un nucleo 'arcaizzante'"; in ogni modo – continua lo studioso – "quello che pare subito rilevabile è che circa un terzo della raccolta è costituito da poesia liturgica, paraliturgica e/o biblica e questo in linea con interessi che vediamo stabilizzati già nelle raccolte di epoca carolingia"⁵.

Elementi e spunti di racconto si riscontrano, invero, in parecchi di questi *carmina* religiosi, laddove, spesso, l'inno cede il passo alla narrazione, la compo-

² Edd. principali dei CC: *The «Cambridge Songs». A Goliard's Songs Book of the XIth Century*, ed. by K. BREUL, Cambridge 1915 (disponibile integralmente anche *on line*, in Google Books); *Die Cambriger Lieder (Carmina Cantabrigiensia)*, hrsg. von K. STRECKER, Berlin 1926; *Carmina Cantabrigiensia*, hrsg. von W. BULST, Heidelberg 1950; *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, ed. by J.M. ZIOLKOWSKI, Tempe [Arizona] 1998; *Carmina Cantabrigiensia. Il Canzoniere di Cambridge*, a cura di FR. LO MONACO, Pisa 2010 (ma, in realtà, 2011). Ove non diversamente indicato, in questo saggio i CC saranno citati secondo l'ed. Lo Monaco. Altra bibliografia generale e specifica sulla raccolta nel suo complesso e/o su singoli componimenti di essa sarà via via indicata nel corso di questo lavoro.

³ In questa classificazione, seguo da vicino quanto rilevato da LO MONACO, *Introduzione a Carmina Cantabrigiensia*, cit., 1-12 (in partic., 6-7). Un primo tentativo di suddivisione dei CC (ma solo dei primi 49) sulla base del loro contenuto fu effettuato da H. SPANKE, *Ein lateinisches Liederbuch des 11. Jahrhunderts*, «Studi Medievali», s. II, 15, 1, 1942, 111-142.

⁴ LO MONACO, *Introduzione*, cit., 7.

⁵ Ibid.

nente liturgica si sposa felicemente con quella spiccatamente narrativa e, sovente, con un gusto per il racconto, la storia, la vicenda che prende il sopravvento sulle dimensioni 'religiose' (siano esse bibliche, innologiche o liturgiche, poco importa) dalle quali, originariamente, aveva preso avvio e abbrivio la composizione. Vi sono però quattro *CC* religiosi che, più e meglio degli altri, palesano tali tendenze con ampiezza e varietà. Si tratta dei *CC* 4, 5, 77 e 82 (due, quindi, di stampo 'liturgico' e due di argomento neo- e vetero-testamentario) che, nelle pagine che seguono, verranno singolarmente analizzati.

1.1. *La dottrina trinitaria del Credo (CC 4 Grates usiae)*

CC 4 (*Grates usiae*)⁶ ci è stato trasmesso esclusivamente nel celebre codice contenente i *CC*, ossia il ms. Gg. 5.35 della University Library di Cambridge (sigla *Ca*: il componimento in questione, privo di notazione neumatica, si legge ai ff. 432rB-[3b. 1] 432vA)⁷. Il carme si configura in forma di sequenza e consta di sette doppie strofe con un congedo isolato. In esso viene ripercorsa, attraverso una tipologia di stampo tendenzialmente liturgico – ma, come si vedrà, con notevoli convergenze di elementi e spunti narrativi e affabulatorii – la dottrina trinitaria del *Credo*, preghiera strettamente legata alla celebrazione eucaristica che si caratterizza alla stregua di una delle fonti principali (se non, in assoluto, la fonte principale) della composizione, come comprovano inoppugnabilmente alcune sicure spie terminologiche e lessicali disseminate e, talvolta, parzialmente dissimulate nel corso del testo.

Assai probabilmente destinato alla liturgia domenicale⁸, *CC* 4 è stato anche connesso con le cerimonie dedicate, in particolare, alla festività di Pentecoste⁹. Che si tratti di un componimento da recitare in occasione della celebrazione eucaristica della domenica – sia essa quella di Pentecoste, sia una qualsiasi domenica – risulta, comunque, assolutamente verosimile, ove si consideri la presenza, a str. 6b, 1-2, dell'appello esplicito ai fedeli che assistono alla liturgia (*Hinc vos omnes / precor, fideles*)¹⁰. Il testo, in maniera ampia e talvolta anche un po' faticosa, si sviluppa attraverso un'iniziale invocazione (di carattere tendenzialmente innologico) alla suprema Essenza (str. 1a, 1-2 *Grates usiae / solvimus supremae*), cui segue, già a partire dalla str. 1b, la storia della Creazione – impostata,

⁶ Per il testo e la trad. ital. del carme, cfr. LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 82-91 (commento a 30-31).

⁷ Sul ms. dei *CC* cfr. soprattutto A.G. RIGG - G.R. WIELAND, *A Canterbury Classbook of the Mid-Eleventh Century: the «Cambridge Songs» Manuscript*, «Anglo-Saxon England», 4, 1975, 113-130; e P. DRONKE - M. LAPIDGE - P. STOTZ, *Die unveröffentlichten Gedichte der Cambridger Liederhandschrift (CUL, Gg. 5.35)*, «Mittellateinisches Jahrbuch», 17, 1982, 54-95; vd. inoltre L. RICHTER, *Die beiden ältesten Liederbücher des lateinischen Mittelalters*, «Philologus», 123, 1979, 63-68; M. BERNHARD, *Parallelüberlieferungen zu vier Cambridger Liedern*, in *Tradition und Wertung. Festschrift für Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag*, hrsg. von G. BERNDT [et alii], Sigmaringen 1989, 141-145; ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., XXVI-XXX; LO MONACO, *Introduzione*, cit., 1-3 e *passim*.

⁸ Cfr. LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 30.

⁹ L'ipotesi fu avanzata, per primo, da SPANKE, *Ein lateinisches Liederbuch*, cit., 120.

¹⁰ Cfr. ancora LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 30.

stavolta, secondo una modalità spiccatamente narrativa – dalla creazione di ogni cosa dal nulla e dalla formazione, da parte di Dio, dell'uomo a propria immagine e somiglianza (str. 1b, 1-4 *Cuncta qui initio / creavit ex nihilo, / suam et hominem / formavit ad imaginem*) alla consumazione del peccato originale per istigazione del Maligno in veste di serpente (str. 2a, 1-4 *Hinc stimulatus / serpens antiquus / suasit amarum / mandere pomum*).

Il secondo momento è costituito, quindi, dall'esposizione – ovviamente, anche in tal caso assai sintetica e procedente per scorci, balzi e salti – della vicenda terrena di Cristo (str. 2b-4b) che, nato dal seno incontaminato e celeste della Vergine Maria (str. 3a, 1-9 *Virgo Maria, / maris stella, / feta de celo / pneumate sancto, / edidit salo / tempestuoso / lucem sempiternam, / salvatorem Christum / Dominum sanctissimum*)¹¹, operò miracoli in terra, soffrì, patì oltraggi, sputi, schiaffi e nerbate, fino al momento insieme vergognoso e solenne della crocifissione, con la discesa agli Inferi (str. 3b, 1-9 *Postquam innumera / fecit signa, / tollerat sputa, / alapas, flagella, / crucis inhonestam / patitur mortem, / ponitur in sepulchrum, / adit infernum, / frangit mortis imperium*), la salvifica resurrezione (str. 4a, 1-9 *Tertia die / surgit a morte, / trahens microcosmum / ad semet ipsum, / scandit omnes super celos; / nunc a dextris / sedet patris altithroni*), la salvezza dei giusti e la coesenziale condanna dei peccatori (rispettivamente metaforizzati come pecore e capri, alla luce della consueta tipologia: str. 4b, 3-4 *oves salvare, / hedos dampnare*)¹².

Il terzo momento, evidentemente e consequenzialmente, è rappresentato dalla discesa dello Spirito Santo e dalla enunciazione e affermazione del dogma trinitario (str. 5a-6a). Radunati i discepoli in un unico luogo, poco tempo dopo la morte e la resurrezione di Cristo lo spirito riempì, con un soffio celeste, i petti dei fedeli dell'indivisibile Trinità (str. 5a, 1-7 *Non longo post discipulis / in conclavi congregatis / spiritus ethera / imbuat aura / pectore beatorum / individuae / trinitatis fidelium*), per cui i discepoli stessi iniziarono a predicare la dottrina trinitaria (str. 5b, 2 *Pater, natus, sanctus spiritus*) dell'essenza singola distinta in tre persone (str. 5b, 3-4 *simplex usia / personis distincta*), onde unico è Dio, unico è il Cristo, unico il battesimo e unica la fede (str. 5b, 5-7 *unus est hic Deus, / temporis expers, / sumens matre principium*; str. 6a, 1-2 *Unum baptisma / fides et una*).

¹¹ Certo superfluo, per la qualifica della Vergine Maria come *maris stella*, proporre ampi riscontri nella tradizione liturgica e innologica cristiana e medievale: basti pensare, uno per tutti, al ritmo *Ave, maris stella*, talvolta erroneamente attribuito a Venanzio Fortunato, ma certamente posteriore, e di molto, forse addirittura del sec. X (lo si legge, fra l'altro, in *Poesia latina medievale*, introd., testi, trad., note, trascrizioni musicali a cura di G. VECCHI, Parma 1958², 108-109). Cfr. inoltre, al riguardo, G. CREMASCOLI, *Il sacro nella poesia mediolatina*, ne *Lo Spazio Letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, dir. da G. CAVALLO - CL. LEONARDI - E. MENESTÒ, I, *La produzione del testo*, t. 2, Roma 1993, 111-156 (in partic., 131-132); Id., *La poesia mariologica nei primi secoli del secondo millennio*, «Studi Medievali», n.s., 51,1, 2010, 263-278.

¹² Tale tipologia giungerà fino al *Dies irae* attribuito a Tommaso da Celano che, anzi, ne presenta forse la più celebre e diffusa attestazione: cfr. *Dies irae*, str. 8a, 1-3 *Inter oves locum praesta / et ab hedis me sequestra, / statuens in parte dextra* (VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., 406).

Le sezioni conclusive del componimento, dopo la narrazione della creazione dell'uomo, della incarnazione, morte e resurrezione del Cristo, della discesa dello Spirito Santo fra gli uomini e la delineazione del dogma della Trinità, sono di carattere predicatorio, oratorio e, come all'inizio del carme, innologico. L'autore, come un sacerdote dal pulpito, esorta i fedeli a inneggiare a Dio, sia mediante un accompagnamento musicale di strumenti a corde, sia attraverso canti di giubilo (str. 6b, 1-7 *Hinc vos omnes / precor, fideles: / mecum eternum / psallite Deum / sono tantum / non chordarum / sed canoro iubilo*: e si è detto, poc' anzi, come l'esortazione e l'appello ai *fideles* spinga, assai plausibilmente, a ipotizzare a una collocazione di CC 4 all'interno della liturgia domenicale); egli richiede inoltre la salvezza e la protezione, da parte di Dio, di tutti coloro che lo lodano e lo onorano convenientemente (str. 7a, 1-9 *quo nos omnes / se laudantes / semper salvet / et conservet / ad honorem sui / nominis incliti / hic et in eterna / maiestatis / triumphali potentia*) ed esorta tutti i "cittadini del sommo cielo", i profeti, i dodici apostoli e i martiri, i confessori della fede e le vergini, a venire in soccorso dei mortali con le loro preghiere (str. 7b, 1-9 *Nunc, o summi / cives celi / nec non sancti / vos prophete / et bis seni principales / apostoli, martires, / confessores, / virgines omnes, / adiuuate nos precibus*). La strofa finale della composizione – isolata, come spesso avviene, a mo' di congedo – si caratterizza per il suo andamento innologico (in ciò stabilendo un rapporto di ripresa e di concatenazione con l'*incipit* del carme), nella lode al Creatore e alla Trinità: argomento, questo, sul quale è stata centrata la tipologia affabulatoria, narrativa ma anche teologica del componimento (str. 8, 1-7 *Sit prepotenti / laus creatori / patri, filio, / pneumatì sancto / nunc et in eternum / sempiterna / creature letitia*).

Come è evidente anche a una prima, sommaria e cursoria lettura del testo, CC 4 risulta integralmente materiato, e nella forma e nella sostanza, oltretutto in precisi e ineludibili rimandi lessicali e fraseologici, di riferimenti alla Scrittura (sia all'Antico sia al Nuovo Testamento) e alla liturgia, nonché alla tradizione patristica tardoantica e altomedievale. La narrazione della creazione di Adamo e della consumazione del peccato originale (str. 1b-2a) deriva, evidentemente, da *Gn* 1 (sebbene, come opportunamente rileva, da ultimo, Lo Monaco, "l'idea della creazione *ex nihilo* di str. 1b, 1-2 dipenda piuttosto da 2 *Mac* 7, 28")¹³, mentre, per l'esposizione del tema della resurrezione di Cristo, presente soprattutto alla str. 4a, l'autore si è avvalso di *Io* 12, 32 (in particolare per la frase a str. 4a, 3-4 *trahens microcosmum / ad semet ipsum*), contaminato con Paul. *Eph* 4, 10. Le epistole paoline – e soprattutto quelle ai Filippesi – sono state particolarmente tenute in conto dal poeta nella stesura e nell'articolazione (anche concettuale e teologica) del componimento: per es., il cosiddetto *Inno al Cristo* che si legge all'interno di *Philip* 2, 6-11 ha sicuramente fornito lo spunto per la definizione, espressa a str. 2b, 3-4, del Figlio come coeterno al Padre (*misit huc filium / sibi*

¹³ LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 30. In quest'analisi delle principali fonti scritturali di CC 4 seguo molto da vicino la sintesi proposta dallo studioso.

coeternum), mentre la medesima epistola paolina (rispettivamente i §§ 7 e 8) ha funzionato certamente da modello per le idee – espresse rispettivamente a str. 2b, 6-7 e a str. 3b, 5-6 – delle sembianze di servo assunte da Cristo mandato in terra dal Padre (*tectum forma / sub servili*) e dell'oltraggiosa morte sulla croce (*crucis inhonestam / patitur mortem*). Inoltre, la profezia riguardante il Figlio che, nel giorno del giudizio, verrà a separare i buoni dai malvagi, le pecore dai capri (str. 4b, 1 ss. *Inde venturus*, etc.) si collega strettamente con quanto si legge in *Mt* 25, 31-46. Alla sezione neotestamentaria della Bibbia sono da collegare, ancora, tutta la narrazione 'pentecostale' del ritmo mediolatino, alle str. 5a-5b (per le quali cfr., in principal modo, *Act* 2, 1-4, ma anche *Io* 20, 19), e l'elaborazione del *symbolum apostolorum* alla str. 6a (esemplata, fra l'altro, ancora su un'epistola di san Paolo, cioè *Eph* 4, 5-6)¹⁴.

Ai riferimenti scritturali, vetero- e neotestamentari che è facile individuare ed enucleare con dovizia nel componimento, occorre aggiungere un altro testo – invero celeberrimo per tutto il Medioevo e oltre, fin quasi ai nostri giorni – e cioè il *Pange lingua* (*carm. misc.* II 2) di Venanzio Fortunato¹⁵, "inno saldamente ancorato nella tradizione del *Liber gradualis*"¹⁶. Per es., nella breve narrazione del peccato originale, consumato attraverso il morso del frutto proibito, che abbiamo letto a str. 2a, 3-4 (*suasit amarum / mandere pomum*), le inobliabili suggestioni del libro biblico del *Genesi* si incrociano, assai probabilmente (se non sicuramente), con Ven. Fort. *misc.* II 2, 5 (*quando pomi noxialis morsu in mortem corrui*). L'autore di CC 4, però, non ha voluto sfruttare, in questo caso, il consueto – e, in fin dei conti, ormai un po' trito e consunto – gioco di parole e di *interpretatio nominis* fra *morsus* e *mors* presente nell'inno fortunaziano, secondo il quale il 'morso' del frutto proibito è stato origine e cagione di 'morte' (nel senso di morte spirituale) per Adamo ed Eva e per tutta l'umanità discendente da essi: un gioco di parole, questo, di endemica diffusione durante tutto il Medioevo e nei secoli successivi, anche nelle letterature in volgare, da Elinando di Froidmont a Dante Alighieri (*Purg.* VII 31-32 "Quivi sto io coi pargoli innocenti / dai denti morsi della morte") e oltre¹⁷. Ancora, per il motivo riferentesi alla compassione provata dal Creatore per la sua creatura (str. 2b, 1-2 *Factor sed sue / condolens facture*) si può ipotizzare un legame con Ven. Fort. *misc.* II 2, 4 (*De parentis protoplasti fraude factor condolens*).

In ogni modo, come si anticipava all'inizio di questo paragrafo, è certamente il *Credo* il testo liturgico che ha offerto all'autore le suggestioni e gli spunti più

¹⁴ Cfr. BREUL, *The Cambridge Songs*, cit., 71.

¹⁵ Cfr. VENANCE FORTUNAT, *Poèmes*, t. I (livres I-IV), texte établi et traduit par M. REYDELLET, Paris 1994, 50-52 (da cui traggio le citazioni dal *Pange lingua*).

¹⁶ LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 30.

¹⁷ Cfr. FR. MANCINI, *A proposito dell'allitterazione "dai denti morsi della morte"*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di A. PAOLELLA [et alii], II, Napoli 1993, 479-482; e A. BISANTI, *Note ed appunti sulla commedia latina medievale e umanistica*, «Bollettino di Studi Latini», 23, 1993, 365-400 (a 379-386); ID., *La «Fabula de Cefalo et Procris» e la «Orphei tragoedia»: note di lettura*, «Schede Umanistiche», n.s., 2, 1996, 55-79 (a 75-78).

significativi e frequenti, e ciò non solo in alcune precise e innegabili spie lessicali e fraseologiche – che vedremo subito – ma anche nella conduzione del tema, nella successione dei motivi e degli argomenti, nell’articolazione insieme formale e concettuale del componimento. Ma procediamo con ordine. La prima spia terminologica – quantunque possa sembrare un po’ generica – è costituita dal fatto che Dio, a str. 2b, 1 di CC 4, venga definito *factor*, come in *Credo 3 (factorem coeli et terrae)*; i motivi della coeternità e della consustanzialità del Figlio, espressi in str. 2b, 3-4 (*misit huc filium / sibi coeternum*), rimandano a *Credo 10-11 (genitum, non factum, / consubstantialem Patri)*; meglio ancora, il dogma secondo il quale Cristo nacque dal ventre puro della Vergine Maria, per opera dello Spirito Santo, enunciato dal poeta mediolatino a str. 3a, trova una precisa corrispondenza in *Credo 16-17 (et incarnatus est de Spiritu Sancto / ex Maria Virgine et homo factus est)*. Nelle strofe successive si incrociano ancor di più i riferimenti, soprattutto per quel che riguarda le vicende concernenti il Figlio: la resurrezione dopo tre giorni (str. 4a, 1-2 *Tertia die surgit a morte ~ Credo 20 et resurrexit tertia die*); il fatto che Cristo, asceso al cielo, segga alla destra del Padre (str. 4a, 5-8 *scandit omnes / super celos; / nunc a dextris sedet patris ~ Credo 21-22 et ascendit in caelum, / sedet ad dexteram patris*); la profezia del suo ritorno, in gloria, per giudicare i vivi e i morti (str. 4b, 1-2 *inde venturus / potens est Deus ~ Credo 23 et iterum venturus est cum gloria*); e, infine, l’affermazione dell’unicità del battesimo (str. 6a, 1 *unum baptisma ~ Credo 33 confiteor unum baptisma*).

Ma non si tratta, a ben vedere, soltanto di più o meno precise e rispondenti relazioni intertestuali, fraseologiche e/o terminologiche, fra i due testi, CC 4 da un lato e il *Credo* dall’altro. È proprio la dottrina trinitaria esposta e veicolata nella celebre preghiera tardoantica a fungere da intertesto principale per la composizione e la strutturazione del carme cantabrigiense, nelle sue diverse sezioni (fra di esse perfettamente concatenate), nello sviluppo delle considerazioni, nella presentazione dei dogmi e dei fondamenti teologici che lo innervano, si può dire, da cima a fondo.

A ciò si aggiunga, in conclusione – e con questo torniamo all’assunto fondamentale di questo lavoro – il fatto che l’autore di CC 4, lungi dall’esaurire la sua trattazione servendosi esclusivamente di moduli compositivi di carattere liturgico e/o innologico, ha voluto e ha saputo proporre, a più riprese e con notevole frequenza e incidenza, spunti e stralci narrativi nei quali la preghiera, l’inno, l’esposizione del dogma o del principio teologico cedono volentieri il passo alla descrizione e al racconto di una determinata vicenda, sia che si tratti della creazione dell’uomo e del peccato originale (str. 1b-2a), sia che si discorra dell’esperienza umana e divina del Figlio, con una narrazione, in questo caso, assai più ampia e articolata della precedente, che ingloba la nascita di Cristo, i miracoli da lui compiuti, la passione, la crocifissione, la morte e la resurrezione (str. 3a-4b), sia, infine, che si presenti la vicenda relativa alla discesa dello Spirito Santo fra i mortali (str. 5a). Ed è forse proprio nell’interferenza fra due (o magari anche tre)

generi differenti – la preghiera e l'inno da una parte, il racconto dall'altra – che il componimento riceve la sua connotazione più spiccata e si configura, senza dubbio, come uno dei più significativi e interessanti fra i CC di argomento – almeno tendenzialmente – religioso.

1.2. *Il Modus qui et Carelmannic* (CC 5 *Inclito celorum*)

A CC 4, che si è ora terminato di analizzare, risulta strettamente legato – e ciò non solo per la contiguità dei due componimenti nel ms. cantabrigiense – CC 5 (*Inclito celorum*)¹⁸. Il carme, privo di notazione neumatica, oltre che in Ca (ff. 432vA-[9a. 1] 433rA) si legge anche nel ms. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Aug. 8° 56, 10, del sec. XI (sigla Wo, ff. 59v-60r), che ci ha trasmesso, in tradizione extravagante, quattro dei CC¹⁹. In questo secondo testimone, il componimento è accompagnato dal titolo *Modus qui et Carelmannic*²⁰. Il termine *modus*, utilizzato, a proposito dei CC, qui come altrove (si pensi al *Modus Liebinc*, al *Modus Florum*, al *Modus Ottinc*), pur se di non immediata e perspicua comprensione, sembrerebbe comunque rimandare all'indicazione del tono, ovvero della melodia, per l'accompagnamento musicale; più complesse l'individuazione e la spiegazione della frase *qui et Carelmannic* (più correttamente, dovrebbe essere semplicemente *Carelmannic*), che, però, parrebbe un'indicazione tesa a chiarire come il carme in questione dovrebbe essere cantato con lo stesso *modus* di un poema dedicato a un certo Carlomanno (del quale non conosciamo affatto la personalità storica, né sappiamo come tale composizione venisse eseguita)²¹. In questa direzione, ci soccorre una famosa testimonianza di Eccheardo IV di san Gallo, nei *Casus sancti Galli* (e proprio nel passo, ben noto a tutti i mediolatinisti, riguardante, fra l'altro, la composizione del *Waltharius*)²², laddove il monaco cronista, ricordando i componimenti letterari e musicali del suo predecessore Eccheardo I (inni, sequenze, antifone e così via), menziona, a un certo punto dell'elenco, un *contrafactum* della sequenza in onore di san Paolo, *Concurrere huc populi*, realizzato dall'ancor giovanissimo – e, dobbiamo supporre, abbastanza inesperto – Eccheardo I in modo lidio (ossia nel quinto tono gregoriano), sull'andamento di un carme in onore del misterioso Carlomanno: *Casus sancti Galli* 80: *Que deceptio Ekkehardum in opere illo adhuc puerum*

¹⁸ Testo e trad. ital. in LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 90-101 (comm. a 31-32).

¹⁹ Si tratta, oltre a CC 5, di CC 11 (il cosiddetto *Modus Ottinc*, per cui cfr. *infra*, par. 2.1), 14 (il *Modus Liebinc*) e 15 (il *Modus florum*: per quest'ultimo, vd. la mia analisi, in *Temi narrativi*, cit., 214-216): cfr., per un quadro chiaro e complessivo, la tabella stilata da LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 15-17; e il vecchio studio di P. PIPER, *Nachträge zur älteren deutschen Literatur*, Stuttgart 1897, 234-235.

²⁰ Cfr. V. SCHUPP, *Modus qui et Carelmannic, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, VI, Berlin-New York 1987, 634-636. Ancor oggi utili le poche pagine dedicate al componimento da Fr. J.E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, I, Oxford 1934, 292-293.

²¹ Per le varie ipotesi, vd. SCHUPP, *Modus qui et Carelmannic*, cit., 635. BREUL, *The Cambridge Songs*, cit., 71, pensava trattarsi di un canto di origine germanica ("This was perhaps a German song").

²² Per la presentazione e la discussione di questa celebre testimonianza rimando, fra gli altri, ad A. BISSANTI, *L'epica latina altoomedievale e il «Waltharius»*, Palermo 2010, 131-135.

*fefellit, sed postea non sic, ut in lidio Charlomannico: "Mole ut vincendi ipse quoque oppeteret"*²³.

Articolato in forma di sequenza e introdotto da un distico che funge da avvio (str. 1, 1-2 *Inclito celorum / laus sit digna Deo*), cui seguono ben nove doppie strofe con un strofa isolata a mo' di conclusione, CC 5 è, come il precedente, un canto sicuramente legato alla liturgia²⁴, sebbene sia alquanto difficile individuare con precisione la festività religiosa in occasione della quale esso veniva eseguito (e sempre ammesso e non concesso che sia stato eseguito qualche volta)²⁵.

La prima sezione, dopo il distico introduttivo di cui si è detto or ora, è formata dalle str. 2a-6a, aperte, come di consueto in questo genere di composizioni, da un modulo di carattere spiccatamente innologico, volto alla celebrazione e alla lode della grandezza e della maestà di Dio, che, salendo ai cieli, visitò i regni terreni, al fine di redimere e salvare gli uomini avviluppati fra le spire del peccato e del Maligno (str. 2a, 1-6 *qui coelos scandens / soli regna / visitavit / redempturus hominem / maligni seductum / suasionem vermis*), modulo cui fa subito séguito l'ammonizione (a chi legge o, meglio, a chi ascolta: str. 2b, 5 *scias*) riguardante l'essenza e, soprattutto, l'immensità, la bontà e la potenza del Creatore (str. 2b, 1-6 *Quam, quis, qualis / quantus quid sit, / ratione / gestiens rimari, / immensum quem scias, / benignum, potentem*). A una dimensione ancora fortemente liturgica e celebrativa obbedisce il dittico strofico successivo, con l'enunciazione dei misteri e dei dogmi dell'incarnazione e della verginità di Maria, motivi che, espressi già nella prima strofa del dittico (str. 3a, 1-6 *Patris verbum / caro factum, / mundi lumen / tenebras superans / puellam regalem / matrem fecit Mariam*)²⁶, si ripresentano, leggermente variati nell'esposizione, ma sostanzialmente immutati nel contenuto e nel 'messaggio', nella seconda (str. 3b, 1-6 *Castam intrans / carnem sumpsit, / qui peccati / maculam non novit, / ut unus regnaret / factus homo Deus*)²⁷.

Col dittico successivo, il poeta ci racconta (e non è un caso che, giunto a questo punto della disamina di CC 5, io faccia ricorso a tale verbo) i momenti della nascita di Gesù, contrassegnati dalle apparizioni angeliche ai pastori che, con somma devozione, si recano a salutarlo e a onorarlo. Il tono del componimento,

²³ Cito da *Cronache di San Gallo*, a cura di G.C. ALESSIO, introd. di P. ERHART, note alle illustrazioni e apparato iconografico di F. CRIVELLO, Torino 2004, 198.

²⁴ Del medesimo avviso era, un secolo fa, BREUL, *The Cambridge Songs*, cit., 71: "The sequence was obviously intended for use at the service in church and will hardly have been sung outside of religious houses".

²⁵ Cfr. LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 31.

²⁶ Nell'espressione *Patris verbum / caro factum* si coglie l'evidente suggestione del prologo del Vangelo di Giovanni (14, 1 *et Verbum caro factum est et habitavit in nobis*): espressione ripresa di peso, come è noto, nell'*Angelus* e, fra i tanti, anche da Sedul. *Pasch. carm.* II 43-44 *verbum caro factum, / in nobis habitare volens* (ma, sull'influsso di Sedulio sul carne cantabrigiense, vd. la sezione finale di questo paragrafo).

²⁷ La frase *qui peccati maculam non novit* fa evidente riferimento al dogma dell'Immacolata Concezione, che all'epoca non era stato ancora riconosciuto ufficialmente dalla Chiesa (sarà proclamato, infatti, soltanto l'8 dicembre 1854, da papa Pio IX, con la bolla *Ineffabilis Deus*), ma era comunque, già da tempo, ben noto alla coscienza e alla devozione dei fedeli.

finora improntato, come si è visto, a un andamento prevalentemente liturgico-innodico, si fa gradualmente narrativo, nell'adozione, da parte dell'autore, di forme verbali di modo finito (soprattutto perfetti indicativi: str. 4a, 2 *accepit*; 5 *agnovit*; str. 4b, 7 *pertulit*; 8 *protulit*) e nel tentativo – ovviamente non sempre riuscito, o magari riuscito soltanto in parte – di movimentare un po' il racconto, connotato dalla presenza di nuovi personaggi quali, appunto, Giuseppe (str. 4a, 1-4 *Ioseph iustus / quem accepit / angelico / doctus verbo*), l'angelo (str. 4a, 7-8 *Angelus pastorum / monstrat gregi Deum*), la folla dei pastori recanti le vesti per mezzo delle quali il Figlio di Dio possa coprirsi (str. 4b, 5-7 *rusticorum / tecmina pannorum / pertulit*), mentre un'indubbia nota di realismo e di 'umanità' è costituita dal particolare del bambino che, involto nelle fasce, prorompe in un pianto diretto (come è tipico, appunto, di qualsiasi bimbo appena nato: str. 4b, 3-4 *involutus / pannis, plorans*).

Come si può vedere anche da questa sinora parziale analisi della composizione, lo schema fin qui seguito dal poeta mediolatino ricalca la narrazione della nascita di Gesù così come ci viene presentata nei *Vangeli*. E ai *Vangeli*, per l'appunto, continua ad attingere l'autore per le strofe successive, incentrate sulla rabbia e la furia di Erode e la conseguente strage degli innocenti (alla quale, però, non viene fatto esplicito riferimento, ma soltanto una più o meno larvata allusione: str. 5a, 1-7 *Quem Herodes / rex regno timens / [...] / instrumentis / bellorum quesivit / perdendum*) e quindi l'adorazione dei Magi, condotti dalla stella a Betlemme (str. 5b, 1 *Stella duxit*) e intenti a offrire al bambino Gesù i sacri doni, l'oro, l'incenso, la mirra (con le consuete attribuzioni simboliche: str. 6a, 1-5 *Monstrant auro / regem esse, / presulem designant thure, / mirra signant tumulo / tribuere Domini*).

Qui si può considerare conclusa la prima sezione del componimento, quella concernente il concepimento e la nascita di Gesù. Già a partire dalla strofa successiva, infatti, si registra uno stacco temporale di trent'anni, con la narrazione del battesimo nelle acque del Giordano da parte di Giovanni Battista (str. 6b), cui seguono alcuni dei più celebri miracoli operati da Cristo, quali, fra gli altri, la trasformazione dell'acqua in vino durante le nozze di Cana (str. 7a), la resurrezione di Lazzaro (str. 7b), la guarigione della cieca (str. 8b)²⁸. Anche in tal caso – e non voglio indugiare a lungo nell'analisi di questa sezione, ché ripeterei cose già espresse in precedenza – il poeta segue fedelmente il dettato evangelico (scegliendo, ovviamente, alcuni episodi universalmente celebri per il loro rilievo esemplare e devozionale), mostrando quella tendenza alla 'narratività' che si è già rilevata nelle strofe relative alla nascita di Gesù. Una 'narratività', però (ed è bene metterlo in risalto), che non si esaurisce esclusivamente nel gusto del racconto, ma si sostanzia anche, talvolta, di riflessioni e di precetti di carattere mistico e teologico: così la resurrezione di Lazzaro funge da *exemplum* e da voto

²⁸ Su questa sezione 'miracolistica', cfr. l'accurata analisi di STRECKER, *Die Cambridger Lieder*, cit., 12-13 (con l'individuazione di fonti patristiche e medievali che si estendono da Agostino a Rabano Mauro).

che coloro i quali abbiano commesso nefandi peccati nella vita terrena, nel giorno del giudizio possano risorgere a vita eterna, purché abbiano espiato quegli stessi peccati col dolore e con la sofferenza (str. 7b, 5-9 *ut qui seva / committat piacula, / dum laborat / emendando, / mortis surgat tumulo*); mentre la narrazione della guarigione della cieca spinge il poeta a esortare il lettore (o, ripeto, l'ascoltatore, per cui la 'parola' è fonte di apprendimento: str. 8b, 7 *discat*) a che egli sia in grado di confessare a Dio i peccati che tiene nascosti nella propria mente e nel proprio cuore (str. 8b, 5-9 *cogitando / qui peccavit animo, / discat Deo / confiteri / tecta mente crimina*).

Con la str. 9a possiamo far iniziare la terza sezione di CC 5, più breve delle precedenti (si tratta, in tutto, di tre sole strofe) e centrata sulla narrazione della crocifissione (str. 9a), della resurrezione (str. 9b) di nostro Signore, nonché della discesa dello Spirito Santo fra gli apostoli (str. 10a). Il canto, quindi, in una formale composizione 'ad anello', si conclude secondo il modulo liturgico e innologico con il quale si era iniziato, nell'esaltazione di Cristo che, nato da una vergine (o, meglio, dalla Vergine), presiede ai cieli, redenzione delle genti e armonia dei quattro elementi del creato, terra, cielo, fuoco e acqua (str. 10b, 2-9 *quod incola, / quem gignebat virgo, / presidens in celo / [...] / gentium redemptio, / terram, polum, / ignem, pontum / rex in pace componit*); il suo regno non conosce fine, il nobile scettro risplende, mentre egli siede in cielo e abbraccia il mondo intero, creatore che contiene in sé tutte le creature (str. 11, 1-6 *Regnum cuius / finem nescit, / sceptrum splendet nobile, / celo sedens, / mundum implens, / factor facta continens*)²⁹.

Come CC 4, che immediatamente lo precede nella silloge cantabrigiense, il cosiddetto *Modus qui et Carelmannic* ci presenta la vita di Gesù nella prospettiva della redenzione: tema, questo, che appare significativamente esplicitato all'inizio (str. 2a, 4 *redempturus hominem*) e verso la fine del componimento (str. 10b, 6 *gentium redemptio*), in due luoghi, quindi, marcati da una fortissima dimensione affabulatoria e, anche, mnemonica. Per fare ciò, l'autore si è servito *plenis manibus* della griglia narrativa proposta nei *Vangeli*, seguendone la traccia cronologica e l'articolazione complessiva, sia pure – come d'altronde non poteva essere diversamente – con tagli, scorci, salti, abbreviazioni di vario genere e di diversa consistenza.

Ai *Vangeli* – i cui echi e riferimenti sono già stati ampiamente individuati e analizzati dagli studiosi precedenti, e non è quindi il caso di riproporli in questa sede³⁰ – e alle suggestioni della produzione liturgica e innologica (in particolar modo all'inizio e alla fine del carne) si uniscono, però, secondo una consueta

²⁹ La frase *regnum cuius finem nescit*, ancora una volta, è esemplata sul *Credo* (v. 32 *cuius regni non erit finis*). Si osservi inoltre, in questi versi conclusivi del canto, il tentativo, da parte dell'autore, di elevare e rinforzare il dettato compositivo, nel ricorso all'allitterazione *sceptrum splendet* (v. 3) e, soprattutto, nella figura etimologica *factor facta* (v. 6).

³⁰ Cfr. STRECKER, *Die Cambridge Lieder*, cit., 8-10; ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 176-177.

tipologia di fruizione di ‘fonti’ miste, anche alcune spie fraseologiche e contenutistiche risalenti alla tradizione vetero-testamentaria, da un lato, e, dall’altro, alla poesia cristiana dei primi secoli, non diversamente, in buona sostanza, da quanto si era potuto rilevare in CC 4, laddove, accanto al Vecchio e al Nuovo Testamento, figuravano le riprese del *Credo* e di Venanzio Fortunato. Quanto alla tradizione vetero-testamentaria, in str. 10b (quella in cui si esalta la potenza di Cristo), vien detto che il Figlio presiede ai cieli, “con veste tinta di Bosra” (str. 10b, 5 *tincta veste de Bosra*): si tratta, qui, di un’evidente inserzione da *Is* 63, 1 (*quis est iste qui venit de Edom tinctis vestibibus de Bosra?*: Bosra – o Bozra – è la capitale di Edom), parole con cui il profeta biblico introduce la metafora del ‘pigiatore’, attraverso la quale vengono descritte la gravità del massacro dei popoli e la potenza del Signore che, da solo, punisce i malvagi³¹. Più interessanti sono comunque gli echi dal *Carmen paschale* di Sedulio (testo, come è noto, di lettura e studio curricolari nella scuola medievale) in str. 6a, 4-5, a proposito del valore simbolico dei tre doni – e, in particolare, della mirra – offerti dai Re Magi al bambino Gesù (str. 6a, 1-5 *Monstrant auro / regem esse, / presulem designant thure, / mirra signant tumulo / tribuere Domini* ~ *Sedul. Pasch. carm.* II 95-96 *aurea nascenti fuderunt munera regi, / thura dedere Deo, myrrham tribuere sepulchro*); e in str. 7a, 5-9, per l’immagine gioiosa della trasformazione dell’acqua in vino durante le nozze di Cana (str. 7a, 5-9 *Aqua suam / gaudens mutat naturam, / et convivis / unda mitis / versa in vinum placuit* ~ *Sedul. Pasch. carm.* III 3-7 *fusas / in vinum convertit aquas: amittere gaudent / pallorem latices, mutavit laeta saporem / unda suum largita merum, mensasque per omnes / dulcia non nato rubuerunt pocula musto*)³².

1.3. *La storia della salvezza e la confutazione dell’eresia teopaschita* (CC 77 *Turgens in terra Lucifer ille*)

CC 77 (*Turgens in terra Lucifer ille*)³³ ci è stato tramandato, privo di notazione neumatica, esclusivamente da Ca (f. 442rA-vB) e, coi suoi 140 versi, è il più lungo fra tutti i componimenti della raccolta mediolatina (e ciò sarebbe maggiormente comprovato ove si volesse postulare, come vedremo fra poco, una sua più che probabile acefalia). Esso, infatti – almeno così come ci è pervenuto e come lo leggiamo nel manoscritto cantabrigiense – consta di 35 strofe tetrastiche di versi composti da trimetro dattilico catalettico + adonio (4#da³⁴ adon, secondo il sistema di rappresentazione metricologica e ritmica recentemente elaborato e proposto da Edoardo D’Angelo)³⁴. Si tratta – ed è importante metterlo subito ben

³¹ Cfr. anche *Is.* 34, 1-7.

³² Cfr. quanto annota brevemente, a tal proposito, LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 31.

³³ Testo e trad. ital. ivi, 246-257 (commento a 69).

³⁴ Cfr. E. D’ANGELO, *Sistema tassonomico metricologico - Ritmi Latini. Terminologia, tassonomia, classificazioni della versificazione ritmica mediolatina*, in *Poetry of the Early Medieval Europe: Manuscripts, Language and Music of Rhythmical Latin Texts. III Euroconference for Digital Edition of the «Corpus of Latin Rhythmical texts 4th-9th Century»*, a cura di E. D’ANGELO - FR. STELLA, Firenze 2003, 75-104:

in evidenza – del medesimo schema metrico del carme I 2 del *De consolatione Philosophiae* di Boezio (*Heu, quam praecipiti mersa profundo*). I modelli metrici boeziani, così differenziati nella loro varietà e articolazione, furono fortemente influenti durante tutto il Medioevo, come, d'altra parte, la *Consolatio* nel suo complesso³⁵. Per quanto concerne il periodo immediatamente precedente quello durante il quale, verosimilmente, fu composta la stragrande maggioranza dei CC, basti pensare alla considerazione e all'interesse verso di essi mostrati, fra gli altri, da un Lupo di Ferrières, autore, in particolare, di un opuscolo *De metris Boethii* che conobbe ampia diffusione e fortuna nei secoli successivi, fino all'Umanesimo³⁶.

A ciò si aggiunga – rilievo che ritengo ancor più importante e significativo – il fatto che, nella silloge mediolatina, CC 77 segue immediatamente i nn. 50-76 (giustamente valutati, dagli studiosi, come un tutto unico e omogeneo), cioè gli *excerpta* (talvolta integrali, più spesso limitati al solo verso incipitario) dei 27 *metra* del *De consolatione* boeziano³⁷. E, ancora, il fatto che CC 77 sia stato composto in versi quantitativi, di stampo classico, quindi, si giustifica e si spiega ampiamente laddove si faccia attenzione alla sua collocazione 'topografica' (se così si può dire) entro il codice. Dopo il 'blocco' rappresentato dagli *excerpta* boeziani, infatti, i CC 77-83 palesano, nel loro insieme, connotazioni distintive e caratteristiche che fanno di essi quasi un tutt'uno compatto e conforme, onde essi, in gran parte, si differenziano dai 49 carmi che precedono la sezione boeziana. Siamo, infatti, di fronte a sette componimenti dai tratti fortemente arcaizzanti, verosimilmente ispirati al modello di Godescaldo d'Orbais (e quindi, come appare probabile, gravitanti attorno a un ambito cronologico carolingio o,

tale sistema sta pian piano subentrando, nella prassi odierna degli studiosi e degli editori di testi ritmici mediolatini, al ben noto sistema alfa-numerico ideato, a suo tempo, da D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958, e seguito, fra gli altri, da P. KLOPSCH, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972; ID., *Einführung in die Dichtungslehre des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt 1980.

³⁵ Cfr. almeno il classico P. COURCELLE, *La «Consolation de la Philosophie» dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*, Paris 1967; F. TRONCARELLI, *Tradizioni perdute. La «Consolatio Philosophiae» nell'Alto Medioevo*, Padova 1981; e il più recente L. LOMBARDI, *Boezio in Dante. La «Consolatio Philosophiae» nello scrittorio del poeta*, Venezia 2013.

³⁶ Cfr. V. BROWN, *Lupus of Ferrières on the Metres of Boethius*, in *Latin Script and Letters A.D. 400-900. Festschrift Presented to Ludwig Bieler on the Occasion of his 70th Birthday*, edd. J.J. O' MEARA - B. NAUMANN, Leiden 1976, 63-79; per la successiva fortuna dell'opuscolo di Lupo, vd. S. BOLDRINI, *Il trattato sui metri boeziani di Niccolò Perotti: una questione di metodo*, «Studi Umanistici Piceni», 21, 2001, 27-35.

³⁷ Gli *excerpta* boeziani si leggono in un foglio di **Ca** recuperato presso la Stadt- und Universitätsbibliothek di Frankfurt-am-Main (*Fragm. lat. I. 56*) e, per la più gran parte di essi, è presente anche la notazione neumatica (per la descrizione del foglio, cfr. M.T. GIBSON - M. LAPIDGE - C. PAGE, *Neumed Boethian Metra from Canterbury: a Newly Recovered Leaf of Cambridge, University Library*, Gg. 5.35 (the «Cambridge Songs» Manuscript), «Anglo-Saxon England», 12, 1983, 141-152; e la tabella dei neumi stilata da LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 15-17). Sulle presenze di notazioni neumatiche sui *metra* boeziani nella tradizione ms., cfr. inoltre ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 312; e in generale, dello stesso ZIOLKOWSKI, «Nota bene». *Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout 2007.

forse meglio, tardo-carolingio)³⁸, entro i quali, oltre a CC 77, si individuano altri due *carmina* caratterizzati da una struttura metrica (non ritmica), e cioè i contigui CC 79 (*Christe, mearum*) e 80 (*Conditor almus*), entrambi in strofe di adonii *katà stichon*, anche in tal caso secondo l'aureo e inobliliabile modello boeziano (si pensi, infatti, al celeberrimo carme I 7 – *Nubibus atris* – della *Consolatio*)³⁹.

CC 77, quindi, insieme a pochi altri componimenti, segue i modelli metrici classici (quantitativi). Oltre a esso (e agli or ora ricordati CC 79-80), e prescindendo, ovviamente, dagli *excerpta* virgiliani, oraziani e staziani (nonché dalla rielaborazione, in distici elegiaci, di Venanzio Fortunato III 19, esperita in CC 22), sotto questo riguardo si registrano soltanto altre quattro poesie, ovvero CC 26 (*Emicat o quanta pietate Cecilia sancta*, in esametri leonini) e – benché a tal punto non si possa essere del tutto sicuri che gli autori concepissero ancora tali strutture versificatorie come metriche e non, piuttosto, come ritmiche – CC 18 (*Audax es, vir iuvenis*)⁴⁰, 25 (*Sponso sponsa karissimo*), 35 (*Quibus ludus est animo*)⁴¹ e 40 (*Levis exsurgit zephyrus*), tutte e quattro in dimetri giambici.

Veniamo quindi alla presentazione di CC 77 e, in primo luogo, al problema costituito dalla sua completezza. Il componimento, che appare, in prima istanza, come una sorta di sunto in versi di episodi cruciali dell'Antico e del Nuovo Testamento, è fortemente sospetto di acefalia, e ciò sia perché, in **Ca**, risulta assente la consueta iniziale rubricata, sia soprattutto perché il racconto della Creazione prende il suo avvio dal quarto giorno di essa, ossia dall'origine del sole e della luna (che qui, con un abile richiamo alla classicità, sono enfaticamente chiamati *Tittan* e *Cinthia*: str. 2, 1-2 *Mox lucere die lumine Tittan / expulsis tenebris, Cinthia nocte*), e non, come sarebbe certo opportuno e verosimile, dal primo giorno. Alla luce di tale peculiarità, gli studiosi hanno sovente ipotizzato che il carme sia, appunto, acefalo⁴², privo, all'inizio, di un numero di strofe non sicuramente precisabile, ma comunque certo non molto alto. In effetti, ritengo anch'io che il componimento non ci sia giunto integralmente, per le motivazioni or

³⁸ Cfr. LO MONACO, *Introduzione*, cit., 11.

³⁹ Il medesimo schema metrico verrà ripreso in epoca altomedievale, fra gli altri, da Alcuino di York nel suo *Carmen adonicum* (*Te homo laudet*) e dall'anonimo autore del 'canto di gioia' *Bachifer, eia* (entrambe le composizioni, con trad. ital. a fronte, si leggono in VECCHI, *Poesia latina medievale*, cit., 44-47 e 76-77). Altri componimenti altomedievali che utilizzano lo stesso schema metrico sono l'*Omnipotentem* di Walahfrido Strabone (e dello stesso, i versi *Pacis amatrix* e ss., coi quali si conclude la supplica all'imperatrice Giuditta, *Omnia qui solus rerum secreta tuetur*), lo *Spes nostra, Christe* di Godescalco d'Orbais, il *Sophia patris* di Rabano Mauro, i *Versus de accipitre et pavone* (inc. *Avis haec magna*) che si leggono nel ms. Bern, Burgerbibliothek 455 (pubblicati prima da H. HAGEN, *Carmina Medii Aevi maximam partem inedita, ex bibliothecis Helveticis collecta*, Bern 1877, 75-79; quindi da C. BOTTIGLIERI - S. BARRETT, in *Corpus Rhythmorum Musicum saec. IV-IX*, dir. by FR. STELLA. I. *Songs in Non-Liturgical Sources - Canti di tradizione non liturgica*. 1. *Lyrics / Canzoni*, textual editions by M.P. BACHMANN [et alii], musical edition by S. BARRETT, introduction to the manuscripts by P. STOPPACCI, Firenze 2007, 159-176), etc.

⁴⁰ Il carme, in ed. critica, con introd., commento e appendice musicologica, è stato pubblicato di recente anche da M.P. BACHMANN - S. BARRETT, ivi, 129-152.

⁴¹ Ho analizzato questo componimento in *Temì narrativi*, cit., 228-231.

⁴² La possibile acefalia del testo fu messa in evidenza già dai primi editori dei CC: cfr., a tal proposito, DRONKE-LAPIDGE-STOTZ, *Die unveröffentlichten Gedichte*, cit., 69.

ora avanzate (mancanza dell'iniziale rubricata e inizio della narrazione a partire dal quarto giorno della Creazione), alle quali aggiungerei, in primo luogo, l'osservazione di un *incipit* (str. 1, 1-2 *Turgens in terra Lucifer ille / demon efficitur, lubricus anguis*) che, nel riferimento a *Lucifer ille*, sembrerebbe forse rimandare o alludere a qualcosa di detto precedentemente a proposito del capo degli angeli ribelli: qualcosa di cui, però, nel testo che ci è pervenuto non abbiamo alcuna testimonianza.

Vi è poi un'altra osservazione che vorrei avanzare. Il componimento si conclude – come vedremo subito, enucleando la struttura e l'articolazione sequenziale di esso – con un'invocazione a Dio, di stampo essenzialmente innologico, cui fa seguito la consueta dossologia terminale (str. 32-35). Orbene, quantunque non si tratti, evidentemente, di una regola fissa e immutabile, i carmi mediolatini di tal genere si aprono, assai spesso, con un modulo di carattere innologico che si pone, rispetto alla conclusione, secondo una prospettiva di apertura e chiusura 'ad anello' e che ingloba, al suo interno, la narrazione di un determinato evento (o di determinati eventi) desunto dall'Antico e/o dal Nuovo Testamento (e anche da vicende di carattere agiografico, moralistico, esemplare, didascalico, devozionale, e così via). Già CC 5, precedentemente analizzato nel corso di queste pagine, palesa ed evidenzia una struttura di questo genere⁴³. CC 77, così come ci è stato trasmesso, non presenta, però, nulla di simile, poiché esso inizia, assolutamente *ex abrupto*, col racconto della caduta di Lucifero e dei fatti relativi al quarto giorno della Creazione. Ritengo, quindi, almeno ipotizzabile che in apertura vi fosse un inno, un'invocazione a Dio – o qualcosa di tipologicamente affine, ormai irrimediabilmente perduto – cui seguiva la narrazione della creazione divina (che iniziava, ovviamente, dal primo giorno) e dei fatti successivi, fino al Giudizio universale, con la conclusione innologica e dossologica che leggiamo e che, verosimilmente, si ricollegava espressamente all'*incipit*. Sono perfettamente consapevole che queste da me avanzate sono soltanto pure, purissime ipotesi, non supportate da alcuna 'prova' provata (come avrebbero detto i filologi classici di vecchio stampo). Ma, qualora esse potessero essere accolte, ne deriverebbe senz'altro un ulteriore avvaloramento della condizione di incompletezza del componimento.

CC 77, come si diceva, si presenta quindi come una storia della salvezza, attraverso le rivelazioni contenute nell'Antico e Nuovo Testamento, dalla caduta di Lucifero – almeno così come esso ci è giunto – al Giudizio universale, e denota, al suo interno, un forte intento polemico (che si esplica soprattutto nelle sezioni conclusive del carme, sulle quali torneremo). Le 35 strofe tetrastiche che lo compongono possono essere suddivise, quanto al contenuto, in sei sequenze:

- 1) str. 1-8: i giorni della Creazione;
- 2) str. 9-13: il paradiso terrestre e il peccato originale;

⁴³ Cfr. inoltre, a tal proposito, A. BISANTI, *Innologia e agiografia nel ritmo «Veni, dator omnis boni» di Ilario d'Orléans*, «Paideia», 66, 2011, 161-195.

- 3) str. 14-18: Dio manda il Figlio a salvare le sue creature;
- 4) str. 19-28: vita, natura, miracoli, morte e resurrezione di Gesù;
- 5) str. 29-31: Giudizio universale e confutazione dell'eresia teopaschita;
- 6) str. 32-35, invocazione a Dio e dossologia finale.

Fortemente materiata di continui riferimenti alle fonti scritturali che – come per tutti gli altri canti della medesima tipologia – vanno dal *Genesi* ai *Vangeli* all'*Apocalisse*⁴⁴, la composizione si apre, quindi, col racconto della caduta di Lucifero, il più bello fra tutti gli angeli di Dio, trasformato, per la sua colpa, in un orrido serpente strisciante e repellente, condannato a sprofondare in un oscuro, infinito abisso (str. 1, 1-4 *Turgens in terra Lucifer ille / demon efficitur, lubricus anguis, [...] quapropter baratro truditur atro*). Dopo la creazione del sole e della luna, nonché delle innumerevoli stelle che punteggiano la volta del cielo (str. 2, 3 *stelle multifide axis in arce*), il Signore dà vita agli squamosi pesci del mare, ai piumati uccelli e a tutti gli altri animali, sia quelli selvatici sia quelli domestici sia, infine, quelli che strisciano (str. 3, 2-4 *compsit squamigeros equore pisces, / plumatos volucres, cuncta iumenta, / beluas et bestias, reptile vivens*). Alla creazione degli animali segue, come nell'ipotesto di riferimento (il libro, cioè, del *Genesi*), quella dell'uomo, composto insieme di corpo e anima (str. 4, 3 *Formemus hominem corpore, psicha*"), animato dal soffio della vita, formato a immagine e somiglianza di Dio e preposto a governare tutte le cose create (str. 5, 1-4 *Spiremus hominem flamine vite, / qui nostri similis sistat imago / et presit reliquis ante patris, / cunctis terrigenis, iure regendi*")⁴⁵; egli sarà destinato a prendere il posto di Lucifero, in quanto individuo inizialmente privo di macchia e di peccato (str. 6, 1-2 *sedem Luciferi qui subiturus / constans, innocuus, crimine nullo*"). Alla creazione dell'uomo fa da conseguenza, ovviamente, quella della donna, cui viene destinata la str. 7 (v. 4 *Aevam necne creans cuncta patravit*), mentre questa prima sequenza si conclude con il 'riposo' di Dio durante il settimo giorno, dopo i sei dedicati alla creazione di tutte le cose (str. 8, 3-4 *ter bis ymeris; / almus sic opifex post requievit*).

Sulla narrazione della vita dei progenitori nel Paradiso Terrestre e del successivo peccato originale è incentrato il secondo 'momento' del componimento. Il poeta esordisce insistendo sulla condizione primigenia di felicità e di purezza di Adamo ed Eva, che vivono nel giardino dell'Eden e possono liberamente cibarsi di tutti i frutti che la terra spontaneamente offre loro, a eccezione del frutto dell'albero proibito (str. 9, 1-4 *Adam vero colens eius et uxor / mundi dum maculis hunc paradisum / vescuntur dapibus omnibus eius / excepto vetiti robore*

⁴⁴ L'elenco completo di tali riferimenti in ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 319-320.

⁴⁵ Si noti, al v. 4 della str. 5, la *cheville* fra *iure* e *regendi*. Per l'individuazione e l'utilizzo di tale artificio "di parola" nei poeti mediolatini, cfr. soprattutto G. VELLI, *Sull'«Elegia di Costanza»*, «Studi sul Boccaccio», 4, 1967, 241-254 (poi in ID., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione memoria scrittura*, Padova 1995², 118-132, in partic. 125); e R. LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita*, «Filologia Mediolatina», 2, 1995, 193-232 (a 205).

fructus): ragione, questa, che stimola i cattivi uffici del diavolo, il ‘geloso nemico’ (str. 10, 1 *aemulus hostis*), il quale, per celare la propria identità, assume le sembianze di un serpente (str. 10, 2 *sese dissimulans induit anguem*: e non si dimentichi come il poeta, alla str. 1, avesse rilevato la metamorfosi di Lucifero, tramutato in un orrendo serpente strisciante) e convince prima Eva, poi lo stesso Adamo, a violare i patti e a nutrirsi del frutto proibito, che l’autore, con una vulgata metafora, definisce addirittura ‘morte’, onde i due progenitori, ingoiando quel frutto, hanno ingoiato, del pari, la propria ‘morte’ spirituale (str. 11, 1-2 *Necnon et fragilis ipse maritus / post hanc deglutit gutture mortem*)⁴⁶, per cui sono spogliati della veste (altrettanto metaforica) dell’immortalità, si rendono conto, per la prima volta dalla loro nascita, di essere completamente ignudi (str. 11, 3-4 *Nudantur subito veste perhenni, / se statimque vident corpore nudos*) e vengono definitivamente cacciati dal Paradiso Terrestre, condannati a una vita di peccato sia in questo mondo sia, soprattutto, nella vita eterna, dopo la morte corporale, quando essi verranno precipitati giù nell’eterno baratro infernale (str. 13, 4 *hos cum progenie clauderet orcus*)⁴⁷.

A questo punto, conclusesi le prime due sequenze del carme, rispettivamente dedicate, come si è visto, ai giorni della Creazione e alla narrazione della vita di Adamo ed Eva nell’Eden, del peccato originale e delle sue nefaste conseguenze sull’intera umanità, si registra un enorme ‘salto’ cronologico e tematico (evidenziato comunque, dallo stesso autore, a str. 14, 3 *multis temporibus post revolutionis*), in quanto la narrazione, da questo punto in poi, si concentra direttamente sulla venuta di Cristo nel mondo e sulla salvezza che egli ha procurato agli uomini, finora avviliti nella peste del peccato (ed è questo il nucleo essenziale e concettuale del componimento). Le str. 14-18 – che costituiscono, come si è detto, la terza sezione di esso – svolgono appunto i temi della venuta del Figlio, mandato da Dio per la salvezza delle sue creature (str. 14, 1-4 *Propter quos solus unica patris, / per quam cuncta bona facta fuere, / multis temporibus post revolutis / celis de superis venit ad arva*). Questa parte, pur denotando – come tutto il carme, d’altronde – una forte tendenza al racconto, differisce tipologicamente, qua e là, dalle due precedenti (e anche dalle due successive), in quanto il poeta, nello sforzo di affrontare i temi complessi dell’incarnazione e della verginità di Maria, si lascia andare, talvolta, a vieti giochi di parole e di immagine, concettosi e spesso addirittura capziosi – e peraltro assai diffusi e sfruttati in componimenti di questo tipo – onde viene detto, per esempio, che Gesù, in quanto figlio, non lasciò il padre ma rimase per lui l’unico figlio (str. 15, 1-2 *Sed non deservit numine patrem, / sed cum patre manens unus et ipse*); quindi che egli, privo di madre, rimase unico figlio di un padre e, privo di padre, rimase figlio di sola madre, essendo a un tempo primogenito dell’onnipotente e unigenito della vergine vivificatrice (str. 17, 1-4 *Patris matre carens unicus extat, / ma-*

⁴⁶ Cfr. quanto, a tal proposito, si è detto *supra*, n. 17 e contesto.

⁴⁷ Si osservi, nel passo citato, l’utilizzo del termine classico *orcus*, per indicare l’inferno.

tris patre carens filius instat: / sic primogenitus omnipotentis, / sic unigenitus virginis alme)⁴⁸; e, ancora, che Maria, integra pur avendo generato il sommo figlio, gode in quanto ‘madre’ dell’onore della verginità e ‘verGINE’ rimane anche dopo aver partorito (str. 18, 1-4 *Que summum pariens integra partum / mater virgineo gaudet honore: / natum concipiens et pariendo / ac postquam peperit, virgo remansit*)⁴⁹.

Con le str. 19-21 – le prime tre della quarta sequenza – il poeta immerge il lettore e il presumibile ascoltatore ancora nei misteri dell’incarnazione e della doppia natura, umana e divina a un tempo, di Cristo figlio di Dio (str. 19, 3-4 *indutus homine nascitur infans / immotusque manet in deitate*); li accompagna nella narrazione dell’infanzia di Gesù, attraverso il particolare, tenero e ingenuo, come spesso in questo genere di poesia⁵⁰, del bambino allattato al seno della vergine Maria (str. 20, 3 *lactatus sapido ubere matris*); e li guida nel ribadimento della sua duplice natura, onde egli, in quanto Dio, è pane di vita e viva fonte della sapienza dalle sette forme (str. 21, 1-2 *Vite panis inest qui deitate / vivus septifide fonsque sophie*), mentre, in quanto uomo, necessita di quello stesso pane e di quella stessa acqua (str. 21, 3-4 *hic ceu verus homo esurit escam / ac fessus sitiens postulat haustum*). Seguendo la narrazione evangelica – ma, evidentemente, di essa sono trascelti soltanto alcuni episodi, qui proposti a mo’ di *exempla* indicativi dell’attività e della predicazione di Gesù – l’autore di CC 77 rievoca quindi, in sintesi, i miracoli della resurrezione di Lazzaro (str. 22, 1-4 *Pax et letitia triplicis orbis, / lux et vera salus christicollarum / defunctum Lazarum planxit amare, / iussit quemque mori, morte reduxit*)⁵¹ e della tempesta sedata (str. 23, 1-4 *In navi recubans corpore dormit, / divine vigilans excitat auras, / turbatoque mari turbine flante / mox ventos validos sedat et undas*)⁵², concentrando poi il suo racconto sull’esperienza della passione di Cristo, con le vicende della croce (str. 25), della morte corporale, del seppellimento e della conseguente discesa agli inferi (str. 26), della resurrezione dopo il terzo giorno (str. 27, 1-4 *Ternos postque dies ferme peractos / devicto misero principe mortis / et mortem superans funeris expers / corpus vivificans sponte resurgit*)⁵³ e dell’ascensione al

⁴⁸ Al v. 4 si rilevi l’ossimoro *virginis alme* (peraltro anch’esso molto diffuso nella poesia religiosa e, in particolare, mariana del Medioevo latino).

⁴⁹ Forse superfluo, anche in questo caso (cfr. *supra*, n. 11), insistere sul tema di Maria “verGINE madre”, che si registra con notevole frequenza nella poesia religiosa mediolatina e che, come è noto, conoscerà la sua più famosa formulazione da parte di Dante, *Par.* XXXIII 1 (“Vergine madre, figlia del tuo figlio”: per una sintetica esemplificazione cfr. A. BISANTI, *Su alcuni ‘carmina minora’ di Ildeberto di Lavardin*, «Filologia Mediolatina», 12, 2005, 41-101, in partic., 48-49). All’interno dei CC il motivo ricorre, in *incipit*, in CC 83, 1 *Virgo, Dei genitrix*.

⁵⁰ Basti pensare, uno per tutti, al poemetto agiografico *Maria* di Rosvita di Gandersheim (in Hrotsvit, *Opera omnia*, ed. W. BERSCHIN, Monachii et Lipsiae 2001, 4-35; e, con trad. ital., in Rosvita di Gandersheim, *Poemeti agiografici e storici*, a cura di L. ROBERTINI - M. GIOVINI, Alessandria 2004, 24-71).

⁵¹ Cfr. *Io* 11, 45.

⁵² Cfr. *Mt* 8, 23-27; *Mc* 4, 35-41; *Lc* 8, 22-25. In questa strofa si rilevano una *figura etymologica* (*turbatoque [...] turbine*) e un’allitterazione bimembre (v. 4 *ventos validos*).

⁵³ Cfr. *Mt* 28, 2-10; *Mc* 16, 1-8; *Lc* 24, 1-12; *Io* 20, 1-18.

cielo (str. 28)⁵⁴. In queste tre ultime strofe – sulla str. 25, per motivi che saranno compresi più avanti, ritorneremo fra breve – si osserva la ribattente contrapposizione (che, però, assume talvolta le caratteristiche di un indissolubile rapporto unificante) fra l'essere 'uomo' e l'essere 'Dio' di Gesù, fra la sua natura umana e la sua natura divina, onde egli subì la morte e la sepoltura col solo suo corpo, in quanto 'uomo', ma, in quanto 'Dio', discese all'inferno, rompendone le porte chiuse fin dall'alba del mondo e, nel contempo, salvando e riscattando l'umanità intera (str. 26, 1-4 *Sed dum solus homo funera passus / esset sub tumulo more sepultus, / descendens deitas tartara fregit / humanumque genus inde redemit*); e, trascorsi quaranta giorni dalla sua resurrezione, al cospetto dei discepoli salì al cielo e sedette alla destra del Padre⁵⁵, egli stesso 'Dio' e, insieme, 'uomo perfetto' (str. 28, 3-4 *sic deus ipse / ac perfectus homo*).

Dal punto di vista teologico, concettuale e polemico è comunque la quinta sequenza del carme quella che offre i maggiori spunti e i più interessanti riferimenti. Essa, comprendente le str. 29-31, verte sul tema del Giudizio universale (e qui il modello privilegiato è ovviamente costituito dall'*Apocalisse*), durante il quale il Figlio, come giudice, apparirà con tizzoni fiammeggianti e secondo giustizia assegnerà eque pene ai reprobì e attribuirà la dovuta ricompensa ai pii e ai buoni (str. 29, 1-4 *Qui venturus erit secla cremare / iudex flammivomis torribus ignis / et iuste reprobis iusta rependet / necnon digna bonis debita reddet*). Ma – e qui, come si anticipava, sta il nucleo concettuale e apologetico dell'intero componimento, onde la storia della salvezza si configura e si giustifica in tale prospettiva teologica e, insieme, teleologica – sono le str. 30-31 quelle nelle quali il poeta mira a veicolare l'idea di fondo che ha percorso, sotterraneamente e spesso inavvertitamente, tutta la tramatura del componimento e la narrazione in esso intrapresa e sviluppata. Il carme, infatti, risulta chiaramente orientato a combattere, ponendo una particolare attenzione alla definizione ontologica della Trinità e del Cristo, l'eresia teopaschita, quella dottrina, cioè, che affermava come Cristo fosse morto sulla croce sia come 'uomo' sia come 'Dio'. Scrive infatti l'autore che i temerari dal cuore deviato, in quanto eretici, giustamente morranno, poiché essi sono assolutamente blasfemi e adducono assurde falsità (str. 30, 1-4 *Audaces igitur corde seducti, / qui sunt heretici, iure peribunt / qui contra Dominum ore sussurrant / blasphemantque Deum falsa ferentes*), soprattutto quando sostengono – anzi, per meglio dire, quando vaneggiano, e quel che dicono è peccato e oltraggio riferire – che non solo l'umanità di Cristo, ma anche la sua divinità pendeva dalla croce e che la stessa natura divina di Gesù fu soggetta alla morte (str. 31, 1-4 *Affirmant etenim, immo bachantur – / dictu namque nefas et scelus aiunt – / quod Christi deitas in cruce pendens / sit, non solus homo, subdita morti*).

Un'anticipazione di questa acuta e violenta frecciata contro l'eresia teopa-

⁵⁴ Cfr. *Mc* 16, 19-20; *Lc* 24, 50-53.

⁵⁵ Anche qui si rileva l'eco palese del *Credo*, vv. 21-22: *et ascendit in caelum, / sedet ad dexteram Patris*.

schita si rintraccia, comunque, già alla str. 25 – e per questo motivo è stata pretermessa, poc'anzi, la disamina di essa – laddove il poeta, nell'insistenza sui temi della 'divinità' e dell' 'umanità' di Gesù, mette in risalto come Cristo uomo, prendendo su di sé la croce, sopportò sì la morte, ma soltanto col corpo, in quanto mai la divinità, sempre vivente, poté contrarre debiti con la morte (str. 25, 1-4 *Sic tollendo crucem post homo Christus / solo sustinuit corpore mortem, / <nam> numquam deitas viva per evum / quivit forte pati debita mortis*)⁵⁶. Ed è proprio qui il cuore apologetico, polemico e teologico del componimento. La sezione nella quale questo argomento viene affrontato e brevemente enucleato – la quinta del carne, secondo la suddivisione strutturale che ne è stata proposta – si configura quindi, in buona sostanza, come quella conclusiva. Sì, è vero che CC 77 presenta, alla fine, una appendice di stampo innologico (alla stregua di innumerevoli altri componimenti obbedienti alla medesima tipologia) nella quale, fra l'altro, viene invocato Cristo, redentore del genere umano (str. 32, 1 *Humani generis, Christe, redemptor*), e viene ulteriormente ribadito, in chiusura e secondo la consueta dossologia, il dogma della Trinità (str. 35, 3-4 *simplex et trifidus qui manet idem / vivens atque regens omnia secula*); ma, con l'enunciazione della condanna dell'eresia teopaschita (che abbiamo letto alle str. 30-31), il nucleo narrativo e ideologico del carne ha sostanzialmente concluso la sua parabola ascendente.

Anche CC 77, come penso sia emerso dall'analisi che ne è stata esperita nelle pagine precedenti, si caratterizza quindi, come quelli già presentati, per l'insistente rinvio a strutture narrative, diegetiche e affabulatorie pienamente presenti e rilevate, funzionali, però, non solo al racconto della storia sacra, ma altresì alla confutazione dell'eresia teopaschita, terminale, conclusiva e, a suo modo, definitiva e definitoria. Il carne cantabrigiense, quindi – per porre un punto fermo a questa forse troppo lunga analisi – evidenzia sì, da parte del poeta, quel gusto per il racconto, la narrazione, anche la 'scenicità' (che si sostanzia nella frasi in discorso diretto sapientemente inserite nel tessuto del componimento) che costituisce una cifra distintiva di tanti CC (come io stesso ho cercato di evidenziare nel mio contributo del 2013 e come ho tentato di rilevare anche in queste pagine); ma si configura, alla stregua di altre composizioni della sezione liminale della raccolta, come un testo nel quale gli elementi tipicamente narrativi si sposano alle tematiche di stampo teologico e, insieme, alle componenti di genere innologico.

1.4. *David, Saul e Gionata* (CC 82 *David, vates Dei, filius Isai*)

L'ultimo fra i CC religiosi meritevole di analisi, in questa sede, è CC 82 (*David, vates Dei, filius Isai*)⁵⁷. Esso, strutturalmente articolato come una 'protosequenza' di quattro doppie strofe (più una strofa di congedo)⁵⁸, ci è stato trasmesso

⁵⁶ Cfr. *Mt* 27, 33-50; *Mc* 15, 20-37; *Lc* 23, 33-46; *Io* 19, 16-30.

⁵⁷ Testo e trad. ital. in LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 272-275 (comm. a 71-72).

⁵⁸ Cfr. ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 329.

so, oltre che in **Ca** (f. 443vB), anche nei mss. Engelberg, Stiftsbibliothek, Fragm. lat. 235⁶¹ 40, del sec. XII (sigla **En**, f. r., soltanto le str. 1-3a, fino a v. 2 *conven-runt*), e Salzburg, Stiftsbibliothek Sankt Peter, A. IX. 3, anch'esso del sec. XII (sigla **Sz**, f. 1r). La notazione neumatica è assente in **Ca** (e anche nel frammento **En**) ma è presente, solo per la str. 1, in **Sz**.

Il componimento, nel quale viene ripercorsa, in maniera notevolmente sintetica, la vicenda di David, Saul e Gionata narrata nell'Antico Testamento⁵⁹, è importante e significativo anche alla luce della celebre – e assai discussa – testimonianza di Amarcio sulla possibile *performance* di alcuni dei *CC* – o di composizioni analoghe – a noi pervenuti⁶⁰. Sesto Amarcio (o Sesto Amarcio Gallo Piosistrato, come suona il suo più o meno chimerico nome completo), poeta di nascita assai probabilmente germanica, forse proveniente da Spira⁶¹ (il che può riconnettersi all'origine geografica di molti dei *CC*), visse tra la seconda metà del sec. XI e gli inizi del sec. XII e fu autore di quattro libri di satire (*Sermones*) in esametri, dalla spiccata impronta oraziana⁶². In *serm.* I 5 (*De diversis luxurie illecebris*) 402-421 egli fa riferimento agli allettamenti che può provocare nel pubblico l'ascolto di storie divertenti riportate da uno *iocator* (v. 402), del cui repertorio, a un certo punto, il poeta ricorda alcuni “pezzi forti”: vv. 416-421 *Ille fides aptans crebro diapente canoras, / straverit ut grandem pastoris funda Goliath, / ut simili argutus uxorem Suevulus arte / luserit, utque sagax nudaverit octo tenores / cantus Pythagoras, et quam mera vox Philomelae / perstrepi*⁶³. I quattro argomenti qui menzionati dal poeta mediolatino, che costituiscono altrettanti “cavalli di battaglia” del giullare, sono tutti e quattro presenti nei *CC*. In due casi, il richiamo è sicuro, sia per la diffusa vicenda del “fanciullo di neve” (vv. 418-419 *ut simili argutus uxorem Suevulus arte / luserit*, qui addirittura con più di un'eco terminologica dal *Modus Liebinc*: *CC* 14, str. 1a, 4-7 *quomodo / Suevum mulier / et ipse illam / defraudarat*; str. 1b, 2 *Suevulus*; e soprattutto str. 6, 1-3 *Sic perfidus / Suevus coniugem / deluserat*)⁶⁴, sia per la storia di Pitagora e della sua proverbiale abilità musicale (di cui Amarcio dice ai vv. 419-420 *utque sagax nudaverit octo tenores / cantus Pythagoras* e della quale si discorre in *CC*

⁵⁹ Le fonti essenziali, ovviamente, sono costituite dai libri 1 e 2 di *Samuele* (ma cfr. *infra*).

⁶⁰ Avverto che qui riprendo, con tagli e modifiche di vario genere, quanto da me stesso scritto in *Temī narrativi*, cit., 200-201.

⁶¹ Cfr. ZIOLKOSWKI, *The Cambridge Songs*, cit., XXXV.

⁶² Le *Satyræ* di Amarcio, dopo essere state pubblicate da Max Manitius nel 1888 (*Sexti Amarcii Galli Piosistrati Sermonum libri IV*, hrsg. von M. MANITIUS, Leipzig 1888), sono state edite dal figlio Karl, nel 1969, per i *MGH* (*Sextus Amarcus, Sermones*, hrsg. von K. MANITIUS, Weimar 1969). Assai recente è l'ed. a cura di Ronald E. Pepin (*Sextus Amarcus, Satires*, transl. by R.E. PEPIN - *Eupolemius*, ed. and transl. by J.M. ZIOLKOWSKI, Cambridge [Mass.]-London 2011: il testo dei *Sermones* si legge ivi, con trad. ingl. a fronte, a 1-205). Sui rapporti fra Amarcio e Orazio, cfr. FR. STELLA, *Amarcio (Sextus Amarcus Gallus Piosistratus), sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, 92-93.

⁶³ Cito da *Sextus Amarcus, Satires*, cit., 34.

⁶⁴ Sui rapporti fra i due testi (e, in genere, sulla testimonianza di Amarcio), cfr. STRECKER, *Vorrede*, in *Die Cambridge Lieder*, cit., XIV-XVI; LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 41-42; ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., XLIV-LIII.

12, *Vite dator, omnifactor*)⁶⁵. Negli altri due casi, l'allusione non è, invece, del tutto pacifica e sicura. Non è impossibile, infatti, ipotizzare (ma i legami sono qui assai più labili) alcune interrelazioni col mito di Filomela facente parte, a quanto afferma Amarcio, del repertorio dello *iocator* (vv. 420-421 *et quam mera vox Philomelae / perstrepit*), per la cui menzione nella satira del poeta mediolatino si è cercato di fare riferimento a CC 10 (*Aurea personet lira*)⁶⁶, quasi tutto fondato sulle lodi del canto dell'usignolo in cui la sventurata fanciulla fu trasformata. In tal caso, però, il confronto mi sembra troppo generico e poco cogente e convincente, in considerazione, soprattutto, della dilagante ed endemica diffusione, durante tutto il Medioevo – e principalmente nel Basso – della vicenda ovidiana di Tereo, Progne e Filomela e delle loro rispettive metamorfosi in upupa, rondine e usignolo⁶⁷.

Quanto alla storia biblica di David e Golia cui accenna Amarcio (v. 417 *straverit ut grandem pastoris funda Goliath*), e che qui ci interessa da vicino, la proposta di rinvio a CC 82 avanzata da parte di alcuni studiosi e ribadita fino ai giorni nostri suona, invero, abbastanza problematica⁶⁸. Nel componimento cantabrigiense, infatti, all'episodio dell'uccisione del gigante Golia si fa appena un semplice accenno e, inoltre, non si trova alcuna menzione dell'utilizzo della fionda (mediante la quale, come è noto, il giovinetto ebreo uccise il filisteo), invece chiaramente ed esplicitamente ricordata da Amarcio (v. 417 *funda*; CC 82, str. 1b, 3-4 *Goliam stravit - Saul hoc expavit; / ruit Philisteus: laus sit tibi, Deus!*), laddove il carne nel suo complesso è impostato soprattutto sul motivo degli attriti e dei contrasti fra Saul e David, nonché, verso la fine, sull'amicizia fra questi e Gionata, figlio del re degli Ebrei⁶⁹. Spia di una possibile interrelazione fra i due testi, però, potrebbe forse essere la concordanza verbale fra lo *stravit* di CC 82 e lo *straverit* di Amarcio. In ogni modo, come la si voglia leggere e interpretare (sia in maniera estensiva sia in maniera riduttiva), la testimonianza di Amarcio apre uno spiraglio (e forse qualcosa di più, direi una finestra) sui possibili (e probabili) modi di realizzazione, di *performance* di alcuni dei CC.

Il componimento si configura come la narrazione e, insieme, l'esaltazione della prima parte della vita di David, quella che va dalla nascita dell'umile pasto-

⁶⁵ Cfr. LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 39. Il testo di CC 12 si legge ivi, 142-149. Si tratta di una delle liriche più studiate della raccolta: cfr. W. KRANZ, *Pythagoras in den «Carmina Cantabrigiensia»*, «Rheinisches Museum», 102, 1959, 292-302 (poi in Id., *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*, hrsg. von E. VOGT, Heidelberg 1967, 428-436); M. PÖRNACHER, «Vite dator, omnifactor». *Eine neue Edition von Carmen 12 der Cambridger Liedersammlung*, «Mittelateinisches Jahrbuch», 28,2, 1993, 1-15; H.F. HAEFELE, *Das Pythagoras-Sequenz*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», 49, 1993, 479-499 (liberamente disponibile, *on line*); P. DRONKE, *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*, in Id., *Forms and Imaginings. From Antiquity to the XVth Century*, Roma 2007, 87-112 (per Pitagora e CC 12, 98-103).

⁶⁶ Lo si legge, con trad. ital. a fronte, in LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 128-133.

⁶⁷ Cfr. P. MONELLA, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2004; e, per la fortuna durante il Medioevo, ancora DRONKE, *La persistenza dei miti musicali greci*, cit., 105-112.

⁶⁸ ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, 328, afferma che tale rinvio "is now generally agreed".

⁶⁹ Cfr. LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 72.

re alla morte in battaglia di Saul (e insieme del figlio Gionata) contro i Filistei, onde vengono del tutto sottaciute le vicende relative al periodo del suo regno sugli Ebrei. È da rilevare come CC 82, in questo, costituisca il corrispettivo ‘narrativo’ del carme immediatamente precedente, CC 81 (*David regis inclita proles*)⁷⁰ che, invece, assume fin dall’inizio un’inconfutabile connotazione innologica e ‘ lirica’, nella raffigurazione di re David ‘salmista’ che suona la cetra mentre guida le schiere dei giusti e degli angeli (str. 1, 1-4 *David regis, inclita proles, / citharizantes in citharis suis, / <cit>harizantes, manu cum <plectro> / inter digitum, in citharis suis*; str. 4, 1-2 *Cherubin quoque et Seraphin, / qui non cessant clamare “Sanctus”, etc.*): un’immagine che gode, com’è noto, di amplissima diffusione letteraria e iconografica⁷¹. Una struttura e una configurazione eminentemente ‘ liriche’, queste di CC 81, che appaiono evidenti soprattutto alla luce del ribattente ritornello col quale, invariabilmente, si concludono tutte e quattro le strofe: *Davitice, Davitice, Davitice <c>la<mant er>go* (il verso in questione è ripetuto per tre volte alla fine di ogni strofa e quindi, complessivamente, per ben 12 volte nell’arco dei 28 versi complessivi di cui consta la composizione). CC 81 e 82, quindi, all’interno dei sette componimenti conclusivi della silloge cantabrigiense – tutti, come si è detto, di stampo religioso – formano un vero e proprio dittico, laddove il primo di essi si presenta come essenzialmente ‘ lirico’, il secondo come sostanzialmente ‘ narrativo’.

Il racconto delle vicende e delle imprese di David ‘giovane’ si snoda attraverso quattro doppie strofe (alle quali fa seguito una quinta strofa isolata, a guisa di conclusione). David, vate di Dio, figlio di Isaia, il Betlemita, fu illustre di vita, piccolo di statura ma forte di mano – secondo una consueta e diffusa contrapposizione psico-somatica – uomo bellicoso e glorioso (str. 1a, 1-4 *David, vates Dei, filius Isai / Bethlemitis, magnus fuit vite, / brevis in statura*⁷², *sub manu dura, / vir bellicosus atque gloriosus*). Qui, come d’altronde durante quasi tutto il corso del componimento, il poeta attinge ampiamente – e talora anche *ad verbum* – al libro primo di *Samuele*; per questa str. 1a, si veda *1 Sm* 16, 18 *Et respondens unus de pueris ait: “Ecce vidi filium Isai Bethlehemitae scientem psallere et fortissimum robore et virum bellicosum et prudentem in verbis et virum pulchrum; et Dominus est cum eo”*. Egli – così continua la narrazione – solo nei campi pascolava le pecore del padre e ne fu richiamato per condurre una grande battaglia; abbatté il gigante Golia, capo dei Filistei, e Saul ebbe timore di questo fatto (str. 1b, 1-4 *Oves parit patris solus in arvis, / inde ad pugnam vocabatur magnam. / Goliath stravit - Saul hoc expavit; / ruit Philisteus: laus sit tibi, Deus! ~ 1 Sm* 16, 19 *Misit ergo Saul nuntios ad Isai dicens: “Mitte ad me David filium tuum, qui est*

⁷⁰ Testo e trad. ital. ivi, 268-271.

⁷¹ Francesco Lo Monaco rinvia all’*Apocalisse di Paolo*, § 29 (ivi, 71). Ma si aggiunga, fra le tantissime testimonianze che è possibile allegare a tal proposito, l’epigr. 60 Ferrua di papa Damaso (<*In laudem Davidis*>: inc. *Nunc Damasi monitis aures praebete benignas*), sul quale cfr. J.-L. CHARLET, *Damase et David: à propos de l’épigramme 60 Ferrua*, «Habis», 27, 1996, 263-273.

⁷² Si osservi, in questo verso, l’antitesi fra *magnus* e *brevis*.

in pascuis"; e 17, 15 *ibat David et revertebatur a Saul, ut pasceret gregem patris sui in Bethlehem*). Inizia qui (si rilegga, soprattutto, l'emistichio *Saul hoc expavit*) il tema biblico del conflitto insanabile fra Saul e David, che costituisce uno dei due nuclei essenziali di tutto il componimento (l'altro, a esso intimamente fuso e connesso, è l'amicizia fra David e Gionata, figlio del sovrano ebreo) e che sarà destinato, come è noto, a ricorrenti e illustri rielaborazioni e rivisitazioni nella letteratura drammatica e musicale dell'età moderna e contemporanea⁷³.

David diventa quindi soldato di Saul, milita alle sue dipendenze, coraggioso in battaglia, e si lega con indissolubile amicizia al figlio maggiore del re, Gionata (str. 2a, 1-3 *Postea regi militans ipsi, / strenuus in bello fregit et multa; / fit amicus Jonathe*); Saul, geloso e invidioso, con la mente e l'animo colmi d'ira nei suoi confronti, cerca addirittura una spada per ucciderlo, ma David, col dono del canto, riesce – almeno temporaneamente – a placare la cieca collera del re d'Israele (str. 2b, 1-4 *Saul, habens mentem ira furem, / gladium querebat, socios terrebat. / Citharista David regem mitigavit, / dulce iubilans*: il poeta medievale ha qui sintetizzato e abbreviato la più distesa narrazione di *1 Sm* 16, 14-23, di cui riproduco i passi salienti: *Spiritus autem Domini recessit a Saul, et exagitabat eum spiritus nequam a Domino [...]. / Et venit David ad Saul et stetit coram eo; at ille dilexit eum nimis, et factus est eius armiger. / Misitque Saul ad Isai dicens: "Stet David in conspectu meo; invenit enim gratiam in oculis meis". / Igitur, quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul, David tollebat citharam et percutiebat manu sua; et refocillabatur Saul et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus*)⁷⁴.

La str. 3a è quindi centrata sul celebre episodio di Saul addormentato nella caverna di Engaddi (la "caverna che dal fonte ha nome"). David, che potrebbe trucidare il re, se lo volesse, si contenta di tagliare con la propria spada un lembo

⁷³ I testi che potrebbero essere menzionati, a tal proposito, sono moltissimi. Mi limito, in questa sede, a ricordare le tragedie *Saül le furieux* di Jean de la Taille (1533-1608: la tragedia risulta esemplata, fin dal titolo, sull'*Hercules furens* di Seneca), *Saul* di Pierre du Ryer (1642: ma in essa non compare il personaggio di David), *Saül* di Augustin Nadal (1731), ovviamente il *Saul* di Vittorio Alfieri (1782), l'oratorio *Saul* di Georg Friedrich Händel (1739, su testo di Charles Jennens), il *Saül* (1761) di Voltaire (in prosa, trad. francese di un testo di M. Huet, del 1721, in cui però non figura il personaggio di Gionata), le opere *David et Jonathas* di Marc-Antoine Charpentier (H 490, del 1688, su libretto di François de Paule Bretonneau), *Saul og David* di Carl Nielsen (1902, su libretto di Einar Christiansen) e *David* di Darius Milhaud (1955, su libretto di Armand Lunel). Marc-Antoine Charpentier ha inoltre composto, intorno al 1680, una cantata biblica, su testo latino (in quanto commissionata dal collegio gesuitico Louis-le-Grand di Parigi), dal titolo *Mors Saülis et Jonathae* (H 403), fondata su *1 Sm* 28-31 e *2 Sm* 1 (ed. a cura di J. DURON, Versailles 1992). Esula da questo intervento, ma non è forse inopportuno ricordare come vi sia stato, a suo tempo, chi abbia ipotizzato che Vittorio Alfieri, per la composizione della sua tragedia (che è certamente il testo più importante fra tutti quelli ora menzionati), si fosse ispirato al *Saül* di Augustin Nadal, tradotto in italiano da Francesco Corsetti in *Tragedie di diversi autori ridotte all'uso del teatro italiano*, Siena 1756 (cfr. M. BALDINI, *La genesi del «Saul»*, Firenze 1934; discussione del problema in V. Alfieri, *Saul*, a cura di E. MAZZALI, Milano 1971, pp. 23-24).

⁷⁴ Inobliabile la suggestione che tale motivo biblico ha esercitato sull'Alfieri del *Saul* (atto III, sc. 4, vv. 247-395: cfr. V. Alfieri, *Saul. Filippo*, a cura di V. BRANCA, Milano 1980, 219-225; e Cl. GALLICO, *Scena nel «Saul»*, ne *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di G. PESTELLI, Torino 1977, 539-544).

del suo mantello, esibendolo quindi allo stesso Saul come prova incontestabile della propria fedeltà e della propria lealtà (str. 3a, 1-6 *Saul et David in spelunca / convenerunt una; / clam accedens tulit ibi / partem vestimenti – / de vestitu Saul regis / oram clamidis*⁷⁵ ~ *1 Sm 24, 4-5 4 Et venit ad caulas ovium, quae se offerebant vianti. Eratque ibi spelunca, quam ingressus est Saul, ut purgaret ventrem; porro David et viri eius in interiore parte speluncae latebant. / Et dixerunt viri David ad eum: “Ecce dies, de qua locutus est Dominus ad te: ‘Ego trado tibi inimicum tuum, ut facias ei sicut placuerit in oculis tuis’”*. Surrexit ergo David et praecidit oram chlamydis Saul silenter)⁷⁶. Ancora al racconto di *1 Sm 16* si ricollega, in maniera generica, la str. 3b, nella quale si narra come Samuele abbia prima unto Saul come re d’Israele, ma poi l’abbia quasi respinto e rifiutato, lui che chiedeva la vita di David, mentre quest’ultimo mai gli aveva arrecato alcun danno (str. 3b, 1-6 *Uncxit namque hunc Samuel / regem in Israhel, / rex infelix Saul iratus*⁷⁷, / quasi reprobatus, / vitam David querebat; / hunc non ledebat).

All’amicizia fra David e Gionata – una delle amicizie ‘esemplari’ e ‘mitiche’ del mondo antico e medievale, alla stregua di quelle fra Achille e Patroclo, Ulisse e Diomede, Oreste e Pilade, Eurialo e Niso, Damone e Pizia, Rolando e Olivieri, Amico e Amelio, Sadio e Galone, e così via⁷⁸ – sono quindi dedicate le str. 4a-4b. Saul muore in battaglia, eroicamente combattendo contro i Filistei nemici

⁷⁵ Si osservi, ai vv. 4-5, la *variatio* sinonimica *vestimenti ... vestitu*.

⁷⁶ A questo episodio farà esplicito riferimento Alfieri nel *Saul* (atto II, sc. III, vv. 300-324: cfr. Alfieri, *Saul. Filippo*, cit., pp. 201-202).

⁷⁷ Diptoto ai vv. 2-3 *regem ... rex*.

⁷⁸ Entro i CC, un componimento volto a esaltare l’amicizia incondizionata e perfetta è CC 6 (*Omnis sonus cantilene trifariam fit*: in LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 100-107), dedicato alle figure ‘esemplari’ di Lantfrido e Cobbone: cfr. BISANTI, *Temi narrativi*, cit., 202-207; e J.M. ZIOLKOWSKI, *Twelfth-Century Understandings and Adaptations of Ancient Friendship*, in *Medieval Antiquity*, edd. A. WELKENHUYSEN [et alii], Leuven 1995, 59-82 (a 65-70). Merita di essere menzionato, qui, il carme anonimo *Cum insignium virorum gesta dictis fulgeant*, di 14 strofe (o 15, a seconda delle ricostruzioni che ne sono state tentate) di tetrametri trocaici ritmici monorimi, nel quale viene ripresa, fra le altre, la storia dell’amicizia esemplare tra Lantfrido e Cobbone. Esso ci è giunto gravemente danneggiato, come più tarda inserzione, nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 242 (sigla P, ff. 113r-114v), e fu pubblicato per la prima volta da Gaston PARIS (*Lantfrid et Cobbon*, «Le Moyen Age», 1, 1888, 179-184), poi, in redazione ricostruita, da H. PATZIG (*Lantfrid und Cobbo*, «Romanische Forschungen», 6, 1891, 424-426; Id., *Zu Lantfrid und Cobbo*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 49, 1929, 549-553), e quindi nuovamente da Karl Strecker (in quella che ne rimane, a tutt’oggi, l’ed. di riferimento: *Die Cambridger Lieder*, cit., 17-20). Il carme si legge, però, anche in due altri mss., utilizzati da Peter DRONKE (*Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, II, Oxford 1968², 341-352): Augsburg, Bischöfliches Ordinariat, 5 (esemplato nella Germania meridionale durante il sec. XI, sigla A, f. 1r) e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edil. 197 (copiato in Francia agli inizi del sec. XIII, sigla F, f. 131v), il secondo dei quali contiene un più ampio numero di strofe. Alla str. 3b del componimento in questione – nella redazione *amplior* presente in F – si trova un rapido accenno all’amicizia fra David e Gionata e alla morte di quest’ultimo e del padre Saul in battaglia contro i Filistei: *Quid David et Ionathae fedus venerabile, / quid amici memorem planctum lacrimabilem / postquam Saul cecidit, Ionathas occubuit, / dum sederet Sichelec ceso victor Amalech?*: cfr. Fr. J.E. RABY, «Amor and Amicitia»: a Medieval Poem, «Speculum», 40,4, 1965, 599-610; D.A. TRAILL, «Parce continuis». A New Text and Interpretative Notes, «Mittelaltinisches Jahrbuch», 21, 1986, 114-124; P. DRONKE, *Generi letterari della poesia ritmica altomedievale*, in *Poesia dell’Alto Medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini. Atti delle euroconferenze per il «Corpus dei ritmi latini (IV-IX sec.)»* (Arezzo, 6-7 novembre 1998; Ravello, 9-12 settembre 1999), a cura di Fr. STELLA, Fi-

e, insieme col padre, perde la vita anche Gionata, che David piange in un'infinita trenodia, rivolgendosi ai monti di Gelboé sui quali si è consumata la tragedia del popolo ebraico: "Né pioggia né rugiada cada su di voi, maligni colli, non degni d'acqua, duri monti di Gelboé, sui quali si spese la vita di Gionata!": str. 4a-4b *Post parans bellum hostibus magnum, / cecidit ipse in magna strage. / Ionathas cadebat, quem David plangebatur / planctu maximo: // "Pluvia nec ros veniat ad vos, / colles maligni, rore indigni, / duri montes Gelboe, quibus vita Ionathe / bello cecidit!"*⁷⁹. Qui il poeta mediolatino – in particolare nella str. 4b – ha esemplato i suoi versi sulla ben più riuscita e ispirata lamentazione di David sul campo di battaglia sul quale giacciono i cadaveri di Saul e Gionata, che si legge poco dopo l'inizio del secondo libro di *Samuele*: 2 Sm 1, 21-25 *Montes Gelboe, nec ros nec pluviae veniant super vos, / neque sint agri oblationum! / Quia ibi abiectus est clipeus fortium, / clipeus Saul, quasi non esset unctus oleo. // A sanguine interfectorum, ab adipe fortium / arcus Ionathan numquam rediit retrorsum, / et gladius Saul non est reversus inanis. // Saul et Ionathan amabiles et decori in vita sua, / in morte quoque non sunt divisi, / aquilis velociores, leonibus fortiores. // Filiae Israel, super Saul flete, / qui vestiebat vos coccino in deliciis, qui praebebat ornamenta aurea cultui vestro. // Quomodo ceciderunt fortes in proelio! Ionathan in excelsis tuis occisus est.*

In conclusione, la str. 5 spiega come David, dopo aver pronunciato le parole in lode di Saul e di Gionata, abbia condotto il popolo d'Israele in altre guerre e battaglie, e come da lui, in lungo corso di generazioni e di secoli, sia discesa la schiatta dalla quale nacque Cristo, vincitore del mondo, mandato sulla terra per la nostra redenzione e per il nostro riscatto dal peccato (str. 5, 1-5 *Post hec magna David bella peregrit, / semper ad celos iuvamen querendo; / genere cuius natus est Christus, / qui victor mundum vicit nosque redemit / [...] de manibus hostis*). Nel riferimento alla redenzione e al riscatto dell'umanità intera, operato dal figlio di Dio incarnatosi, sceso sulla terra e morto per noi, il componimento si ricollega, inoltre, ad altri CC, fra i quali, per rimanere soltanto a quelli analizzati nelle pagine precedenti, CC 4 e 77. Il verso finale, poi, ci fornisce, secondo un modulo consueto, l'*interpretatio nominis* di David, la cui denominazione, alla luce della tradizione esegetica – veicolata, fra l'altro, anche nel *De nominibus hebraeorum* di Gerolamo⁸⁰ –, significherebbe "dal forte braccio" (str. 5, 5 *David manu fortis*;⁸¹ ma si veda, già a str. 1a, 3 *sub manu dura*, per cui tutto il carne viene quasi ad assumere, così, una tipica struttura "ad anello").

renze 2000, 171-185 (a 176: il saggio è stato poi ristampato in Id., *Forms and Imaginings*, cit., 175-190); ZIOLKOWSKI, *Twelfth-Century Understandings*, cit., 74-76; BISANTI, *Temi narrativi*, cit., 206-207.

⁷⁹ Si rilevinò, in queste due strofe, la *figura etymologica* (fra l'altro, in *enjambement*) *plangebatur / planctu* (str. 4a, 3-4), il diptoto *ros ... rore* (str. 4b, 1-2) e il poliptoto del verbo *cado* (anche se a distanza): *cecidit* (str. 4a, 2), *cadebat* (str. 4a, 3) e nuovamente *cecidit* (str. 4b, 4).

⁸⁰ Cfr. PL XXIII 857.

⁸¹ Tale denominazione, pur in un ben differente contesto, fa pensare al protagonista del *Waltharius*, definito, appunto, *manu fortis* (anche perché privo di un braccio, perso durante lo scontro finale con Hagen e Gunther) nel *Chronicon Novaliciense*: sulla questione, cfr. A. BISANTI, *La leggenda di Walthario e i disti-*

2. Spunti e motivi narrativi nei CC profani

I CC ‘profani’, alla luce della suddivisione tipologica esperita dagli studiosi, e della quale si è detto in apertura di queste pagine, sono assai più numerosi di quelli strettamente ‘religiosi’, essendo possibile inglobare, all’interno di tale macrogruppo, i carmi narrativi, quelli politici, gli *amatoria*, i didascalici, i commemorativi e i *vernalìa*⁸². Ai fini del presente studio, sono soprattutto i CC politici (o, se si preferisce, storico-politici) quelli che, a tratti, palesano interferenze di carattere narrativo. Si tratta, in tutto, di otto componimenti (lo stesso numero, quindi dei ‘narrativi’), che comprendono la sequenza per la consacrazione di Corrado II, avvenuta a San Pietro nel giorno di Pasqua (26 marzo) del 1027 (CC 3 *Voces laudis humane*)⁸³; il cosiddetto *Modus Ottinc*, canto celebrativo in onore dei tre principali imperatori della dinastia sassone, Ottone I, Ottone II e Ottone III (CC 11 *Magnus cesar Otto*)⁸⁴; il carme per l’incoronazione di Enrico III ‘il Nero’ a re di Borgogna, avvenuta il 14 aprile del 1028 ad Aquisgrana, da parte del vescovo di Colonia Pilgrim (CC 16 *O rex regum, qui solus in evum*)⁸⁵; i *versus* dedicati a Ottone ed Enrico (sulla corretta individuazione dei quali vi è stata e vi è ancor oggi una lunga e non sopita *querelle*), particolarmente celebri e significativi, fra l’altro, poiché caratterizzati da un costante bilinguismo (CC 19 *Nunc almus thero evvigerò assis thiernum filius*)⁸⁶; il componimento in onore di Poppo (o Poppone), arcivescovo di Treviri (1016-1047), in occasione della ricostruzione della città (CC 25 *Sponso sponsa karissimo se ipsam in coniugio*)⁸⁷; il carme dedicato a una fondazione religiosa di Colonia in onore di santa Cecilia, protettrice della città tedesca (CC 26 *Emicat o quanta pietate Cecilia sancta*)⁸⁸; un breve testo dal significato oscuro e misterioso (CC 38 *Salve, vite norma preclare, flos sinagoge*)⁸⁹ che, appunto in virtù di queste sue peculiarità, ha lasciato spazio a una sequela di interpretazioni che lo vedrebbero come un componimento d’occasione, oppure una *salutatio* per l’elezione di un nuovo vescovo⁹⁰, o ancora una formula generale per l’assunzione di un ufficio ecclesia-

ci «*Vultarius fortis*» nel «*Chronicon Novaliciense*», «Bollettino di Studi Latini», 40, 2010, 76-85; ID., *L’epica latina altomedievale*, cit., 147-174.

⁸² Si vd. la classificazione dei CC in LO MONACO, *Introduzione*, cit., 4.

⁸³ Testo e trad. ital. in LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 74-83.

⁸⁴ Per la presentazione e l’analisi del carme, cfr. *infra*, par. 2.1.

⁸⁵ Testo e trad. ital. in LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 162-167.

⁸⁶ Ivi, 180-183. L’altro testo plurilingue all’interno della raccolta è CC 28 (ivi, 200-202), peraltro assai danneggiato e di difficilissima, se non impossibile, lettura. Il bilinguismo e il plurilinguismo saranno invece, come è noto, molto ben rappresentati nei *Carmina Burana*: cfr. O. SCHUMANN, *Die deutschen Strophen der «Carmina Burana»*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 14, 1926, 418-437; V. SANTORO, *Plurilinguismo nei «Carmina Burana». L’elemento tedesco*, «Medioevo e Rinascimento», 4, 1990, 103-122; O. SAYCE, *Plurilingualism in the «Carmina Burana». A Study on the Linguistic and Literary Influences of the Codex*, Göttingen 1992.

⁸⁷ Testo e trad. ital. in LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 194-197.

⁸⁸ Ivi, 196-197.

⁸⁹ Ivi, 228-229.

⁹⁰ STRECKER, *Die Cambridger Lieder*, cit., 93.

stico⁹¹, o, addirittura, un agglomerato di versi non connessi tra loro e assolutamente privi di senso⁹²; infine un canto di lode per il ristabilimento di una non meglio identificata regina (CC 41 *Gaudet polus, ridet tellus, iocundantur omnia*), anch'esso di difficile interpretazione, soprattutto per quel che attiene alla sua datazione, localizzazione e ambientazione⁹³.

A questi otto *carmina* storico-politici sono stati accostati, sia per il contenuto sia per la tipologia compositiva, i cinque componimenti commemorativi (CC 7, 9, 17, 33, 43), portando così a tredici il gruppo dei testi dedicati a imperatori e sovrani, ad alti dignitari di corte, a membri dell'alto clero, che celebrano o commemorano eventi accaduti tra la seconda metà del X e la prima metà dell'XI secolo. Si tratta di quella che Lo Monaco ha definito poesia celebrativa, nella quale lo studioso ha cercato di individuare un'espressione "di quella *Adelsliteratur* di cui l'organizzatore della raccolta trasmessa da Ca doveva essere intimamente partecipe"⁹⁴. Ma, sia per esigenze di trattazione, sia per altre motivazioni che non mi trovano del tutto d'accordo con quanto opinato, a tal proposito, da Lo Monaco, preferisco, in questa sede, tenere separati i due gruppi e concentrarmi soltanto sulle composizioni prettamente storico-politiche⁹⁵.

Orbene, riguardo ai *carmina* prettamente politici, essi, nati a corte e per la corte e trascorrenti attraverso un arco cronologico che si estende dal 950 al 1050, celebrano, come si è visto dalla cursoria rassegna proposta qui sopra, le dinastie sassone e salica e molti altri dignitari di corte distinti per meriti particolari. Questi otto componimenti rappresentano senz'altro una preziosa testimonianza da innumerevoli punti di vista. Ciascuno di essi fornisce infatti svariati spunti di riflessione: intanto, l'aspetto linguistico, che si apre non solo al rapporto diacronico tra latino classico e latino medievale ma interessa, nello specifico di CC 19, anche l'antico-alto-tedesco nelle sue molteplici varietà dialettali; l'elemento storico-politico, che in misura maggiore pertiene al contenuto di CC 3, 11, 16, 19 e offre una serie di notizie raffrontabili con opere storiografiche pressoché coeve ai CC, due fra tutte i *Gesta Ottonis* di Rosvita di Gandersheim⁹⁶ e i *Gesta Chuonradi II imperatoris* di Vipone⁹⁷; la considerazione relativa al *milieu* culturale che ha prodotto tali testi, un mondo di poeti di corte, fors'anche *clerici*, alle di-

⁹¹ SPANKE, *Ein lateinisches Liederbuch*, cit., 127.

⁹² Secondo Breul, infatti, "most of these six unconnected lines are more or less well-built dactylic hexameters. They are isolated lines, and some do not make any sense": BREUL, *The Cambridge Songs*, cit., 101. Ma, per una breve rassegna delle interpretazioni di CC 38, cfr. ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 285; e LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 60.

⁹³ Ivi, 232-235. Per le varie ipotesi avanzate su CC 41, cfr. ancora ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 290-291.

⁹⁴ LO MONACO, *Introduzione*, cit., 7.

⁹⁵ Sui componimenti commemorativi dei CC tornerò, assai probabilmente, in uno studio futuro, nel quale, fra l'altro, spiegherò i miei motivi di dissenso, a tal proposito, da Lo Monaco.

⁹⁶ Di quest'argomento si tornerà a discorrere nel prossimo paragrafo.

⁹⁷ Cfr. W. BULST, *Zu Wipo's «Versus pro obitu Chuonradi imperatoris»*, in *Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem 70. Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet*, hrsg. von P. CLASSEN - P. SCHEIBERT, I, Wiesbaden 1964, 433-445.

pendenze di imperatori che hanno raccolto in eredità il Sacro Romano Impero e ne hanno, di volta in volta, trasformato e riadattato l'immagine e il significato; il concetto relativo alla trasmissione del potere imperiale, che è elaborato in maniera ereditaria e risulta bisognoso di essere legittimato da Dio; l'elemento ideologico, contrassegnato dall'attuazione di una retorica dell'Impero attraverso il richiamo alla classicità che però, in una visione sincretica, da pagana diventa assolutamente cristiana; infine l'aspetto metrico-musicale, che produce l'origine di nuove forme di espressione, come nel caso di CC 38, laddove si inaugura una commistione di versi ritmici e di esametri, oppure il consolidamento di un nuovo genere lirico e musicale, quale può essere, per esempio, la sequenza.

Emerge inoltre, dai *carmina* strettamente politici (CC 3, 11, 16, 19), un nuovo modello di regalità, che si fonda sostanzialmente su cinque punti cardine:

- 1) esaltazione delle doti personali del re o dell'imperatore, che comprendono *vis, dignitas, potestas, clementia, pietas, iustitia*;
- 2) principio di legittimazione del potere per *electio* divina;
- 3) consenso dei vescovi;
- 4) patronato esercitato sui deboli e gli indifesi di tutta la società;
- 5) difesa della Chiesa e della fede cristiana.

Tale modello è per certi versi molto simile anche per la regalità femminile, come si rileva nel caso di CC 41, il componimento dedicato alla non meglio identificata regina che ha riacquisito la salute. L'elogio della regina, scelta dal Creatore ma anche dalle creature, si sostanzia di un elenco lunghissimo di qualità che vanno dalla *largitas*, alla *dulcedo*, alla capacità di essere oltre misura *mitis*, all'essere presidio per i monaci, il clero, le vedove, le vergini e i laici (si leggano, fra gli altri, i vv. 17-19 *Monachorum ensis extas, clericorum domina, / consolamen viduarum, virginum constantia, / laicorum blandimenta, clipeus et galea*).

La tradizione biblica, come sempre, costituisce un tratto ineludibile, sia dal punto di vista della ripresa del linguaggio sia dal punto di vista dei contenuti. In CC 3, per esempio, lo storico re David – del quale qui sopra abbiamo discusso in merito a CC 82 – è introdotto a guisa di modello e paradigma per l'imperatore Corrado II (str. 4a, 1-7 *Quem providentia / Dei preclara / predestinavit / et elegit / regere gentes strenue / Davidis exemplo / Messieque triumpho*). Occorre inoltre mettere in luce l'originalità di CC 25, laddove il tema politico della ricostruzione della città di Treviri è trattato attraverso il riuso, in chiave spirituale, del linguaggio del *Cantico dei Cantici*⁹⁸. Infine non può essere passato sotto silenzio lo

⁹⁸ Su questo argomento, cfr. almeno P. DRONKE, *The «Song of Songs» and Medieval Love-Lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, edd. W. LOURDAUX - D. VERHELST, Leuven 1979, 236-262 (poi in Id., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, 209-236); e St. PITTALUGA, *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nella interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, a cura di A. CERESA GASTALDO, Genova 1989, 63-83 (qui, a 69-70, una breve analisi di CC 25).

spiccato interesse per la musica che – come è noto e come da gran tempo è stato chiarito dagli studiosi – attraversa tutti i CC; in tale prospettiva, carattere emblematico assume CC 26, che, elaborato presso una delle fondazioni dedicate a santa Cecilia presenti a Colonia, è dedicato interamente alla figura della protettrice della musica e dei musicisti, in un continuo avvicinarsi di tradizione e simbolismo⁹⁹.

Impostazione storico-politica, carattere spiccatamente encomiastico, tipologia compositiva di stampo prevalentemente innologico e celebrativo: queste le principali connotazioni degli otto CC storico-politici. Anche in essi, talvolta – ma con un'incidenza assai minore che nei carmi 'religiosi' – non è impossibile rilevare e individuare spunti di racconto e di narrazione, che però rimangono assai circoscritti e poco significativi. In fondo, a ben guardare, vi è soltanto uno di questi otto componimenti storico-politici che palesi indubbe peculiarità narrative e quel gusto del 'racconto' del quale si è a più riprese parlato nel corso di questo lavoro, ed è il cosiddetto *Modus Ottinc*, il carme dedicato alla casa di Sassonia: composizione che merita, quindi, di essere presentata e analizzata con la necessaria attenzione.

2.1. *Il Modus Ottinc* (CC 11 Magnus cesar Otto)

CC 11 (*Magnus cesar Otto*), esplicitamente denominato *Modus Ottinc* in **Wo**, è appunto un componimento celebrativo in onore dei tre principali imperatori della dinastia sassone, Ottone I, Ottone II e Ottone III. Presente in **Ca** ai ff. 434vB-[2a. 1] 435rB e dotato di notazione neumatica in **Wo** (f. 62v), il carme è una sequenza composta da sei coppie di strofe di versi ritmici con una stanza di chiusura¹⁰⁰.

Il componimento, caratterizzato da una *facies* di tipo narrativo e celebrativo e da toni epici e smaccatamente classicheggianti, racconta, nella sua prima parte, alcuni eventi salienti della vita di Ottone I, mentre la seconda sezione di esso si configura alla stregua di un panegirico dei suoi diretti discendenti, Ottone II e Ottone III. La celebrazione prende avvio dall'incidente del quale fu vittima Ot-

⁹⁹ Sono parecchi, infatti, i carmi che, in tutto o in parte, palesano una notevole attenzione alla teoria e alla prassi musicale: cfr. CC 1, 2, 3, 6, 10, 11, 27, 30, 30A, 37, 43, 82.

¹⁰⁰ Per lo schema metrico delle strofe, vd. STRECKER, *Die Cambridger Lieder*, cit., 35. Per il testo cfr. LO MONACO, *Carmina Cantabrigiensia*, cit., 132-141 (commento a 37-38). Il carme, con un sintetico commento, si legge anche in *Medieval Latin*, ed. by K.P. HARRINGTON, revised by J. PUCCL, Chicago-London 1997, 402-404. Il *Modus Ottinc* – insieme al *Modus Liebinc* – fu pubblicato già nel 1829 dal grande Karl Lachmann: cfr. K. LACHMANN, *Über die Leiche der deutschen Dichter des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, «Rheinisches Museum», 3, 1829, 430-433 (rist. in K. LACHMANN, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hrsg. von K. MÜLLENHOFF, I, Berlin 1876, 335-339). Fra gli studi principali su di esso, cfr. RABY, *A History of Secular Latin Poetry*, cit., I, 297-298; L.H. NAUMANN, *Der «Modus Ottinc» im Kreis seiner Verwandten*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft», 24, 1950, 470-482; V. SCHUPP, *Modus Ottinc, sub voc.*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, VI, Berlin-New York 1987, 632-634; M. RODRÍGUEZ GIJÓN, *Los personajes Otón y Enrique en el poema misto-latino-alemán «De Heinrich»*, «Philologia Hispalensis», 15,1, 2001, 167-187 (disponibile anche *on line*); J. SCHNEIDER, *Heinrich und Otto. Eine Begegnung an der Jahrhundertwende*, «Archiv für Kulturgeschichte», 84, 2002, 1-40 (dedicato anche a CC 16, il già ricordato carme per l'incoronazione di Enrico III 'il Nero').

tone I e dal quale, secondo quanto afferma il poeta fin dai primi versi, nacque la canzone – a quanto pare, assai famosa – intitolata, appunto, *Modus Ottinc*. La lode procede, quindi, fino alla vittoria di Ottone sugli Ungari, al tributo di sangue pagato dal duca Corrado il Rosso sulle rive del fiume Lech e all'adozione di Ottone II, proseguendo, successivamente, con l'esposizione delle vicende storiche svoltesi dagli anni di regno del medesimo Ottone II a quelli dell'ultimo sovrano della dinastia, Ottone III, e si esaurisce, infine, con la conclusiva *recusatio* da parte del poeta (una *recusatio*, come vedremo, di stampo virgiliano-oraziano)¹⁰¹.

Quanto alla data di composizione del carme, non è semplice stabilirla con assoluta certezza; sicuramente, tuttavia, la cronologia oscilla tra una data precedente il 996, anno di incoronazione di Ottone III, e gli anni successivi al 1002¹⁰². Per quel che concerne, invece, la possibile identificazione dell'autore della sequenza, risulta ben poco verosimile la proposta, avanzata da Meyer più di un secolo fa, che esso sia lo stesso del *Modus Liebinc* (CC 14 *Advertite, / omnes populi*), il celebre componimento dedicato alla "favola del fanciullo di neve"¹⁰³. È quindi più prudente, oltre che metodologicamente più corretto, lasciare il nostro componimento nell'assoluto anonimato.

A Ottone I sono dedicate le strofe 1a-5a. La str. 1a inizia con la presentazione del *Magnus cesar* che dà il nome al *carmen* (str. 1a, 1-4 *Magnus cesar Otto, / quem hic modus refert / in nomine, / Otdinc dictus*): alla staticità della scena iniziale, che vede l'imperatore mentre affida le membra al sonno (5-7 *quadam nocte / somno membra / dum collocat*), si contrappone la dinamicità della scena successiva: un incendio improvviso ha invaso il palazzo (str. 1a, 8-10 *palatium / casu subito / inflammatur*). L'imperatore va subito portato in salvo, e nella str. 1b sono infatti i suoi attendenti a svegliarlo; timorosi di toccarlo mentre dorme, i *ministri regis* ridestano l'imperatore con il tocco delle corde (si suppone di una lira o di una cetra: str. 1b, 4-5 *cordarum / pulsu facto*). È molto interessante, a questo proposito, rilevare come l'imperatore, secondo quanto ci viene narrato nel carme, sia stato risvegliato da una melodia, che, in fin dei conti, lo ha anche 'salvato' da una certa morte tra le fiamme della sua reggia, in linea con quella considerazione del potere taumaturgico e salvifico della musica che, dall'antichità al Medioevo e oltre, è un *tópos* di lunga ed endemica attestazione¹⁰⁴.

¹⁰¹ Il *Modus Ottinc* fu utilizzato come fonte storica già da K. MÜLLENHOFF - W. SCHERER, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.-XII. Jahrhundert*, Berlin 1892, 117-121. Cfr. inoltre, fra i più antichi studi in tal direzione, L. UHLAND, *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, I, Stuttgart 1865, 475-477; W. WATTENBACH, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts*, I, Berlin 1893, 327; e soprattutto J. SEEMÜLLER, *Studien zu den Ursprüngen der alideutschen Historiographie*, Halle 1898, 72-74.

¹⁰² Cfr. SCHUPP, *Modus Ottinc*, cit., 630-632; ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 198.

¹⁰³ Cfr. W. MEYER, *Fragmenta Burana*, Berlin 1901, 176-177. Per un'analisi del *Modus Liebinc* cfr., fra gli altri, V. SCHUPP, *Der Dichter des «Modus Liebinc»*, «Mittelateinisches Jahrbuch», 5, 1968, 29-41; e BISANTI, *Temi narrativi*, cit., 207-214.

¹⁰⁴ Cfr., a proposito del *Modus Ottinc*, già il vecchio studio di E. DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*, Paris 1852, pl. VIII, n. 1.

Il risveglio dell'imperatore (str. 2a) è quindi motivo di grande speranza per i suoi uomini: egli soltanto avrebbe potuto sconfiggere gli Ungari (str. 2a, 1-8 *Excitatus / spes suis surrexit, / timor magnus / adversis mox venturus; / nam tunc fama volitat / Ungarios / signa in eum / extulisse*). In particolare, alla strofa successiva, con discreto effetto patetico e retorico, il poeta indugia sul fatto che da tempo, ormai, gli Ungari devastavano campagne e città e procuravano sofferenze al cuore delle madri e dei figli (str. 2b, 1-8 *Iuxta litus / sedebant armati, / urbes, agros, / villas vastant late, / matres plorant filios / et filii / matres undique / exulari*). Ottone prende quindi la parola (str. 3a), ammonendo i *milites / tardos* (str. 3a, 3-4) che hanno permesso che tutto questo accadesse mentre lui si attardava (str. 3a, 5-6 "*Dum ego demoror, / crescit clades semper*"); li esorta quindi a rompere gli indugi e a scagliarsi senza riserve contro i *Parthicis / hostibus* (str. 3a, 8-9: così, secondo una tradizione ben attestata durante il Medioevo, venivano genericamente definiti gli Ungari – e anche altre popolazioni dell'Europa orientale)¹⁰⁵.

Con la successiva str. 3b l'atmosfera del carme si arricchisce e si movimentata ulteriormente con l'entrata 'in scena' (se così possiamo dire) dell'*intrepidus dux Cuonrad*, Corrado il Rosso, del quale vengono celebrati il coraggio e la forza (str. 3b, 1-2 *Dux Cuonrad intrepidus, / quo non fortior alter*). Corrado il Rosso infatti, duca di Lotaringia, genero di Ottone I e suo fedele collaboratore – anche se non mancarono, fra i due, momenti di attrito e di allontanamento –, morì il 10 agosto 955 nella battaglia contro gli Ungari sulle rive del Lech¹⁰⁶. La str. 3b – dopo i primi due versi volti alla breve presentazione del personaggio – è interamente dedicata al discorso che l'impavido duca Corrado tiene alle truppe per incitarle alla guerra. Sintetica ma efficace, la parenesi bellica ha l'effetto di scacciare la paura dal cuore dei soldati che si accingevano alla battaglia e di renderli sprezzanti del pericolo (3-10 "*Miles*", *inquit, "pereat, / quem hoc terreat bellum. / Arma induite, / armis instant hostes, / ipse ego signifer / effudero / primus sanguinem / inimicum"*)¹⁰⁷. Il duca, in qualità di vessillifero, è un combattente di prima linea; da prode, egli sarà il primo a versare il sangue nemico. L'abilità oratoria e il coraggio di Corrado infiammano gli animi dei *milites* che adesso fremono per la guerra, chiedono le armi, invocano i nemici, seguono le insegne

¹⁰⁵ La trasformazione degli Ungari in Parti, come si preciserà successivamente, dimostra come il contesto culturale di riferimento del *carmen* non sia da ricercare nella tradizione germanica, come credeva Naumann, bensì nella celebrazione di tradizione latina: vd., a tal proposito, NAUMANN, *Der «Modus Ot-tinc»*, cit., 470-482.

¹⁰⁶ Cfr. H. BRESSLAU, *Konrad der Rothe*, «Allgemeine deutsche Biographie», 16, 1882, 588-590.

¹⁰⁷ I discorsi di guerra, che rientrano nella categoria della *battle exhortation*, costituiscono un genere letterario molto presente già nella storiografia antica: vd., fra gli ultimi, Fr. MATTALIANO, *La parenesi bellica nella storiografia greca: prassi allocutiva e procedure compositive*, «Ormos. Ricerche di Storia Antica», n.s., 2, 2010, 17-37 (anche *on line*). Riguardo alla tradizione poetica mediolatina, discrete osservazioni, a tal proposito, si leggono in E. COLONNA, *Le poesie di Liutprando di Cremona. Commento tra testo e contesto*, Bari 1996, 93-105, 185-189; e in D. MANZOLI, *Introduzione ad Abbone di Saint-Germain, L'assedio di Parigi*, a cura di D. MANZOLI, Pisa 2012, 7-45.

(str. 4a, 1-5 *His incensi / bella fremunt, / arma poscunt, / hostes vocant, / signa sequuntur*) e, fra tanto rumore di trombe, si scagliano contro i nemici, essendo loro in numero di cento, i nemici addirittura di mille (str. 4a, 8-10 *et milibus / centum Teutones / inmiscuntur*).

È sottesa, in questa sezione del *Modus Ottinc*, la volontà, da parte del poeta mediolatino, di alterare il racconto della battaglia in modo che la vittoria sugli Ungari appaia come un'impresa degna di gloria¹⁰⁸. La battaglia di Lechfeld, considerata dagli studiosi alla stregua di una delle non moltissime battaglie che hanno cambiato il corso della storia¹⁰⁹, è raccontata anche da Widukindo di Corvey, autore dei *Res Gestae Saxonicae*, e da Ruotgero di Colonia nella sua *Vita Brunonis*. Non è del tutto improbabile, inoltre – ma si tratta, ovviamente, soltanto di una pura, purissima ipotesi, essendo per noi assolutamente perduta una cospicua sezione del suo poema epico-encomiastico – che Rosvita di Gandersheim avesse dedicato alcuni versi dei suoi *Gesta Ottonis imperatoris* alle vicende della battaglia in questione, ma siccome il poema rosvitiano presenta, nella narrazione degli eventi storici verificatisi intorno a quegli anni, un'ampia lacuna testuale, non sappiamo realmente se, e soprattutto come, la canonichessa sassone avesse trattato questa vicenda¹¹⁰. Le fonti, comunque, sono concordi nel rappresentare una netta superiorità numerica dell'esercito mähgario che, nondimeno, viene sconfitto dalla *virtus* delle legioni imperiali e dalla *protectio divina*¹¹¹.

Ecco come prosegue il racconto della battaglia in CC 11. Gli Ungari, trasfigurati – come si è visto – in Parti, acerrimi nemici dei Romani, pur avendo un esercito numericamente assai superiore a quello tedesco, soccombono. Il sangue dei loro cadaveri gettati nel Lech colora di rosso le acque e si versa nel Danubio (str. 4b, 7-10 *Licus rubens sanguine / Danubio / cladem Parthicam / ostendebat*)¹¹². Dopo la vittoria sugli Ungari (Parti) riportata da un esiguo manipolo di *Teutones*, il poeta fa cenno ad altre vittorie conseguite prima e dopo la

¹⁰⁸ Per una visione d'insieme delle fonti che raccontano la battaglia di Lechfeld, cfr. L. LORENZ, *Tradition und Individualität in den Quellen zur Lechfeldschlacht 955*, «Deutsches Archiv», 27, 1971, 291-331.

¹⁰⁹ Cfr. K. LEYSER, *The Battle at the Lech, 955: A Study in Tenth-Century Warfare*, «History. The Journal of the Historical Associations», 50, 1965, 1-25.

¹¹⁰ La prima lacuna riguarda i vv. 752-1137 dei *Gesta Ottonis*, in cui forse Rosvita narrava le vicende della seconda rivolta anti-ottoniana (951-955), della battaglia di Lechfeld e delle campagne contro gli Slavi. La narrazione riprende infatti con la notizia del perdono di Ottone I nei confronti del figlio ribelle Liudolfo avvenuta nel 956: cfr., fra gli altri, G. ALTHOFF, *Die Ottonen: Königsherrschaft ohne Staat*, Kohlhammer 2005, 96-101. Sull'entità delle lacune nei *Gesta Ottonis* di Rosvita, cfr. inoltre quanto, abbastanza recentemente, ha osservato Walther Berschin, in Hrotsvit, *Opera omnia*, cit., X-XV (ma, *contra*, vd. A. BISANTI, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto [PG] 2005, 39-40).

¹¹¹ Widukindi *Res Gestae Saxonicae*, III, cap. 46: *superamur, scio, multitudine, sed non virtute, sed non armis. Maxima enim ex parte nudos illos armis omnibus penitus cognovimus et, quod maximi est nobis solatii, auxilio Dei. Illis est sola pro muro audacia, nobis spes et protectio divina*.

¹¹² Il motivo delle acque del fiume che si colorano di rosso per il sangue dei cadaveri dei combattenti è un *tópos* di endemica diffusione già nella classicità (cfr., relativamente alla battaglia di Aquae Sextiae del 102 a.C. fra Mario e i Cimbri, Flor. *epit.* III 3 *tanto ardore pugnatum est, eaque caedes hostium fuit, ut victor romanus de cruento flumine non plus aquae biberit quam sanguinis*): un motivo che troverà la sua

battaglia del 955 da Ottone I il quale, lasciando in eredità al figlio il *nomen*, il *regnum* e gli *optimi mores* (str. 5a, 7-9 *nomen, regnum, optimos / hereditans / mores filio*), si assopisce (str. 5a, 10 *obdormivit*) in un perpetuo sonno. Si conclude così, con il ritorno ciclico dell'immagine che ritrae l'imperatore nell'atto di dormire, il lungo spazio dedicato a Ottone I che ha occupato le strofe 1a-5a. Magniloquente e significativo rimane l'*incipit* della str. 3a in cui Ottone, prima dello scontro con gli Ungari, si chiede a gran voce (str. 3a, 1-2): "*Ecquis ego [...] / videor Parthis?*", con un'espressione e con parole che denotano l'evidente volontà, da parte del poeta, di assimilare la figura di Ottone I, l'imperatore sassone, a quella degli imperatori romani e forse, più precisamente, a quella di Augusto¹¹³.

A Ottone II è invece riservata una sola strofa, la 5b. Lo spazio a lui dedicato è, quindi, assai breve e in netta sproporzione rispetto a quello destinato agli altri due Ottoni. Egli, *adolescens*, governò per molti anni e pur essendo stato un giusto imperatore, clemente e forte, ebbe una grave mancanza: trionfò raramente in *inclitis preliis*, in gloriose battaglie (str. 5b, 1-10 *Adolescens / post hunc Otto / imperavit / multis annis, / cesar iustus, / clemens, fortis, / unum modo defuit: / nam inclitis / raro preliis / triumphabat*). Alla str. 5b fa seguito, immediatamente, la sezione dedicata al suo successore Ottone III, sezione che nel *Modus Ottinc* si configura come nient'altro che una *laudatio* assai topica e generica. Gli elogi di Ottone III occupano le str. 6a-6b. Egli ha tutte le caratteristiche che rendono illustre un re: forte, fortunato, dotato di eccezionale carisma, per nulla superbo, anzi mite e attento ai poveri (str. 6a, 1-6 *Eius autem / clara proles / Otto, decus / iuventutis, ut fortis, ita / felix erat*)¹¹⁴. Un eloquente *autem*, posto all'inizio della str. 6a (v. 1), contrappone il ritratto di Ottone III a quello del padre. Gli unici due riferimenti temporali si sono voluti rintracciare a str. 6a, 7-10, laddove si alluderebbe a Micislao di Polonia, arresosi senza combattere nel 986, quando si afferma che Ottone III con la sola sua *fama nominis* riuscì a vincere un esercito che mai era stato vinto¹¹⁵ (str. 6a, 7-10 *arma quos numquam militum / domuerant, / fama nominis / satis vicit*); e, ancora, a str. 6b, 10, dove l'indicativo presente *fertur* potrebbe indicare, in maniera certo un po' aleatoria, che Ottone fosse ancora vivo quando fu composto l'inno (str. 6b, 9-10 *inde pauperum / pater fertur*)¹¹⁶.

forse più celebre attestazione nel riferimento dantesco alla battaglia di Montaperti fra Guelfi e Ghibellini (4 settembre 1260): Dante, *Inf.* X 85-86: "Lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso".

¹¹³ Considerata l'influenza oraziana che permea CC 11, il poeta avrebbe potuto avere in mente, a guisa di modello, Hor. *carm.* IV 15, 4-8 (*Tua, Caesar, aetas // fruges et agris rettulit uberes / et signa nostro restituit Iovi / derepta Parthorum superbis / postibus*).

¹¹⁴ Per l'espressione a str. 6a, 5-6 (*ut fortis, ita / felix erat*), BREUL, *The Cambridge Songs*, cit., 75, propone un riferimento a Cic. *pro Murena* 38 (*cum fortis [...] tum felix erat*).

¹¹⁵ Cfr. P. BOURGAIN, *Célébration poétiques des empereurs: «Modus Ottinc» (la chanson d'Otton)*, in *Autour de Gerbert d'Aurillac, le pape de l'an mil*. Album de documents commentés, réunis sous la direction d'O. GUYOTJEANNIN - E. POULLE, Paris 1996, 98-105 (a 102).

¹¹⁶ Di opinione diversa è Ziolkowski, il quale afferma: "Otto III is described entirely in the past tense;

Il componimento si conclude, quindi, con una *recusatio* di stampo e lessico spiccatamente oraziani: l'autore manifesta infatti il timore di essere accusato, *ingenii culpa* (str. 7, 3) di non aver adeguatamente celebrato gli imperatori della dinastia sassone, impresa che sarebbe stata ardua persino per l'inclito Marone (str. 7, 8 *Maro inclitus*).

Quanto all'interpretazione del componimento, risulta davvero assai poco convincente il tentativo, esperito a suo tempo da Naumann, di ricondurre il *Modus Ottinc* nell'alveo della tradizione germanica e, in particolare, in quello della letteratura genealogica fatta di liste dinastiche in lingua norrena, conosciute come *tölur*, le quali racchiudevano i membri della antica dinastia norrena in gruppi di nove e tracciavano le loro origini fino a un progenitore divino¹¹⁷. Più probabili risultano, invece, i collegamenti con la letteratura latina altomedievale di carattere storico-celebrativo, in particolare con un anonimo carme che celebra la vittoria di Pipino, figlio di Carlo Magno, sugli Avari nel 796¹¹⁸ (il cui *incipit* recita *Omnes gentes qui fecisti, tu Christe, dei suboles*), oppure col carme abecedario di Angilberto sulla battaglia di Fontenoy, di 150 anni più antico rispetto a CC 11¹¹⁹ (il celebre *Aurora cum primo mane tetra noctis dividit*)¹²⁰. Ma, al di là della esplicita menzione di Virgilio (str. 7, 8), è innegabile il legame tra CC 11 e la tradizione celebrativa ed encomiastica di derivazione letteraria latina: l'imperatore è chiamato *cesar* in str. 1a, 1; gli Ungari divengono Parti in str. 3a, 2 e 8, str. 4b, 4 e str. 5a, 2. Reminiscenze virgiliane e oraziane, poi, sono disseminate in tutto il carme. I passi in questione sono i seguenti: str. 2a, 5 *volitat fama* ~ Verg. *Aen.* IX 473-74 *volitans ... Fama*¹²¹; str. 3a, 7 *moras rumpite* ~ *georg.* III 42, *Aen.* IV 569, IX 13 *rumpe moras*; str. 3b, 10 *sanguinem inimicum* ~ *Aen.* XI 720 *inimico ex sanguine*; str. 4a, 2 *bella fremunt* ~ *Aen.* VII 460¹²², XI 453 *arma ... fremit / fremit arma*; str. 4a, 3 *arma poscunt* ~ *Aen.* XI 453 *arma ... poscunt*. Un'eco oraziana è invece rilevabile a str. 7, 2-6: il poeta si rifiuta di proseguire il

like Otto I and II, he is regarded retrospectively. The choice of verb tenses and retrospective point of view may suggest that he was dead when the poem was composed": ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 201. Anche Lo Monaco pare seguire quest'ipotesi, poiché traduce *fertur* con "venne chiamato" (*Carmina Cantabrigiensia*, cit., 141).

¹¹⁷ NAUMANN, *Der «Modus Ottinc»*, cit., 470-482.

¹¹⁸ Cfr. ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs*, cit., 198.

¹¹⁹ Cfr. BOURGAIN, *Célébration poétiques des empereurs*, cit., 102.

¹²⁰ Per una recente ed. con commento del carme, cfr. *Corpus Rhythmorum Musicum saec. IV-IX*, cit., 177-187 (il ritmo è edito da P. BOURGAIN - S. BARRETT). Per un sintetico inquadramento del genere letterario di appartenenza, mi permetto di rinviare ad A. BISANTI, *Un carme mediolatino sulla battaglia di Brunanburh*, «Mittelateinisches Jahrbuch», 37,2, 2002, 195-207.

¹²¹ Per la fortuna del motivo della *fama* da Virgilio fino al Basso Medioevo, cfr. G.M. GIANOLA, «*Procul a Fame palpebris*»: la fama come male da Virgilio a Boccaccio, in *Fama e "publica vox" nel Medioevo. Atti del Convegno di Studio svoltosi in occasione della XXI edizione del Premio Internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 3-5 dicembre 2009)*, a cura di I. LORI SANFILIPPO - A. RIGON, Roma 2011, 149-171. Cfr. inoltre G. SIMONETTI ABBOLITO - A.-M. TUPET, *fama, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, 461-462.

¹²² Lo Monaco propone, in questo caso, un riferimento a Claudian. *de cons. Stil.* II 138 (*Carmina Cantabrigiensia*, cit., 38).

canto perché non accada di sciupare le lodi di così grandi uomini per difetto di talento (*ne forte notemur, / ingenii culpa, / tantorum virtutes / ultra quicquam / deterere*) proprio come Orazio che, in *carm.* I 6, 11-12, si rifiuta di celebrare Marco Vipsanio Agrippa e Augusto (*laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni*).

Le analisi che sono state fin qui proposte e svolte mostrano, mi sembra, come una delle più distintive caratteristiche della silloge dei *CC* – e ciò pur nella vastità, nella varietà e nella eterogeneità dei componimenti facenti parte della raccolta mediolatina, e nella differenziazione dei modelli, delle tipologie e dei sottogeneri – sia rappresentata dal gusto per la narrazione, dall'amore per il racconto: gusto e amore che sovente, anche in alcune poesie non facenti parte, a stretto rigor di termini, della sezione 'narrativa', prendono senz'altro il sopravvento sugli elementi, di volta in volta, innologici, religiosi, storici, encomistici, celebrativi.

Sia nel mio precedente articolo del 2013, sia nelle pagine che si sono lette qui sopra, ho cercato di enucleare e di analizzare tali elementi novellistici, agiografici, esemplari o, più in genere, narrativi ed espositivi. In conclusione di questa seconda 'puntata', mi permetto quindi di avanzare la considerazione che, insieme all'interesse prevalente per la poesia religiosa, insieme all'attenzione per gli aspetti musicologici, insieme – ancora – alla volontà di organizzare una silloge che trovi una ragion d'essere anche nella *variatio* dei temi e delle forme, l'attenzione e il gusto per la narrazione e per gli elementi di racconto (talora semplici spunti, più spesso ampi e complessi ragguagli) costituiscono uno degli aspetti precipui dei *CC* e, insieme, contribuiscono a illuminare un po' di più – laddove ciò sia possibile – gli interessi e le tendenze dell'oscura figura di colui che allestì la silloge poetica mediolatina.

Armando BISANTI

Riassunto: I *Carmina Cantabrigiensia* (*CC*) sono una silloge di brevi componimenti latini che si leggono nell'unico manoscritto Gg. 35 (sigla *Ca*), custodito presso la University Library di Cambridge. Il codice fu esemplato presso il monastero di St. Augustine di Canterbury, verso la metà dell'XI sec., poco prima dell'invasione dell'Inghilterra da parte dei Normanni. La più gran parte dei *CC* è probabilmente di origine germanica e appartiene a un periodo compreso fra il IX e l'XI sec. Gli 84 componimenti della raccolta mostrano diversità di forma, contenuto e funzione. È possibile, infatti, individuarvi poesie in lode di sovrani o vescovi, componimenti erotici, liriche in lode della natura, e altri tipi di composizioni non sempre facilmente classificabili. La più recente classificazione divide il contenuto dei *CC* in otto tipologie: carmi religiosi, narrativi, politici, *amatoria*, didascalici, celebrativi, *vernalia*, morali, ai quali bisogna aggiungere gli *excerpta* di Boezio, Virgilio, Orazio, Stazio e Venanzio Fortunato. In questo intervento – che fa seguito a un precedente saggio apparso su questa stessa rivista nel 2013 – si indugia sugli elementi narrativi e sugli spunti di racconto che è possibile individuare in alcuni *CC* non specificamente 'narrativi', bensì religiosi e politico-encomiastici. I componimenti analizzati sotto questo aspetto sono *CC* 4 (*Grates usiae*), 5 (*Inclito celorum*),

77 (*Turgens in terra Lucifer ille*), 82 (*David, vates Dei, filius Isai*), 11 (*Magnus cesar Otto*). In conclusione, si avanza la considerazione che il gusto e l'interesse per la narrazione e per il racconto rientrano fra gli aspetti peculiari dei CC.

Abstract: The *Cambridge Songs* (*Carmina Cantabrigiensia*) are a collection of short Latin poems which we find in the lone manuscript Gg. 35 (Ca), housed in the Cambridge University Library. The manuscript itself was produced at the monastery of St. Augustine in Canterbury, in the middle of the XIth century, just before the Norman invasion of England. The best part of the poems of the *Cambridge Songs* probably derives from Germany and belongs to a period between IXth and XIth centuries. The 84 poems of the collection display a diversity of form, content and function. We can extricate praise poetry for kings and bishops, erotic verses, nature poems, and other sort of writing less easily classified. The most recent classification divides the content of the *Cambridge Songs* in eight typologies: religious, narrative, political, *amatoria*, didactic, memorial, *vernalia*, moral poems, to which we may add the *excerpta* of Boethius, Vergil, Horace, Statius and Venantius Fortunatus. This paper – which follows a former essay published on this same revue – deals on the elements of narration and the stories we can find in some *Cambridge Songs*, not specifically in narrative poems, but in religious and political poems. This paper offers, then, a strict analysis of five *Cambridge Songs*: 4 (*Grates usiae*), 5 (*Inclito celorum*), 77 (*Turgens in terra Lucifer ille*), 82 (*David, vates Dei, filius Isai*), 11 (*Magnus cesar Otto*). In conclusion, we can affirm that the taste and the interest for the narration and the tale are surely two of the most important peculiarities of the *Cambridge Songs*.